

STORIA

DEL

REX

di

PIRATA CALPE



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

HISTORIA
DE LA
LITERATURA
ESPAÑOLA

6

Director
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA



SIGLO XVIII (I)

Coordinador
GUILLERMO CARNERO

Thomas J. Bata Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

ESPASA CALPE

Director de la obra: Víctor García de la Concha
Coordinador del volumen: Guillermo Carnero

Director Editorial: Javier de Juan y Peñalosa
Editora: Lola Cruz
Diseño de cubierta: Ángel Sanz Martín
Ilustración de cubierta: J. H. Fragonard, *Muchacha leyendo*,
Washington, Galería Nacional
Procedencia de la ilustración: Oronoz

© Joaquín Álvarez Barrientos, René Andioc, Guillermo Carnero, Mireille Coulon,
Philip Deacon, Lucienne Domergue, John Dowling, Ana María Freire, David
T. Gies, Paul J. Guinard, François Lopez, Antonio Mestre Sanchís, Fernando
R. de la Flor, Russell P. Sebold, 1995
© Espasa Calpe, 1995

Depósito Legal: M. 28.952—1995
ISBN: 84-239-7986-5 (obra completa)
ISBN: 84-239-7992-X (Tomo 6)

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir,
almacenar en sistemas de recuperación de la información ni trans-
mitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio
empleado —electrónico, mecánico, grabación, etc.—, sin el permiso
previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Impreso en España / Printed in Spain
Impresión: UNIGRAF, S. L.



Editorial Espasa Calpe, S. A.
Carretera de Irún, km 12,200. 28049 Madrid

Índice general

Relación de colaboradores	XVII
Introducción al siglo XVIII español.....	XIX
<i>Guillermo Carnero</i>	
1. Caracterización y cronología	XXI
2. Naturaleza y límites de la Ilustración	XXII
3. Recepción social del mensaje ilustrado	XXIV
4. La mujer en la España ilustrada.....	XXV
5. El mundo del libro y su horizonte	XXVI
6. Hacia el balance de la cultura en la España ilustrada.....	XXVII
7. El Neoclasicismo, una estética blindada.....	XXIX
8. Un debate abierto: sensibilidad y Romanticismo dieciochescos.	XXXVI
9. La novela, un fruto tardío del XVIII español	XL
10. Diversidad y relevancia del teatro dieciochesco.....	XLV
11. La poesía española del XVIII, desde Góngora a la noche y los sepulcros	LII
12. Conclusión.....	LV
Bibliografía	LVII

Capítulo 1

Coordenadas y cauces de la vida literaria	1
<i>Lucienne Domergue, Ana M.^a Freire, Paul J. Guinard, François Lopez</i>	
1.1. La educación en la España del siglo XVIII	3
1.1.1. Alfabetización y escolarización	3
1.1.2. La Universidad	4
1.1.3. Centros de élite y escuelas especializadas	6
1.2. Instituciones y círculos culturales.....	9
1.2.1. Las Academias.....	9
1.2.2. Las Sociedades de Amigos del País.....	11
1.2.3. Academias particulares y tertulias.....	12
1.3. Producción y circulación del libro.....	16
1.3.1. Privilegios y censura.....	16
1.3.2. La imprenta y la librería.....	19
1.3.3. El libro extranjero: su importación y circulación.....	22
1.4. La prensa española del siglo XVIII.....	25
1.4.1. Circunstancia y etapas de su desarrollo	25
1.4.2. Periódicos de información política y urbana, literarios y culturales. Los «espectadores».....	28

1.4.3. La prensa durante la Guerra de la Independencia: actualidad y debate político	33
Bibliografía	40

Capítulo 2

La nueva mentalidad científica. El ensayo y la ciencia literaria

Joaquín Álvarez Barrientos, Antonio Mestre Sanchís

2.1. Ensayo, erudición y crítica en el cambio de siglo	51
2.1.1. El marco cultural europeo.....	51
2.1.2. Los <i>novatores</i> y la apertura a Europa	53
2.1.3. La Historia crítica.....	57
2.2. El ensayo en el siglo XVIII, en Europa y en España	61
2.2.1. El ensayo dieciochesco: definición y precedentes.....	61
2.2.2. Público mayoritario e impugnación de errores comunes.	64
2.3. El P. Benito Jerónimo Feijoo	69
2.3.1. Aportaciones científicas o filosóficas	69
2.3.2. Las razones de su influjo social.....	75
2.3.3. La polémica sobre la obra de Feijoo	79
2.4. Gregorio Mayans y Siscar	80
2.4.1. Humanismo y literatura	80
2.4.2. Valores literarios y polémicas.....	84
2.4.3. Europeísmo y religiosidad.....	88
2.5. El P. Martín Sarmiento.....	90
2.5.1. Erudición innovadora y colaboración con Feijoo.....	90
2.5.2. A la Historia por medio de la Poesía.....	94
2.6. Francisco Pérez Bayer y Francisco Cerdá y Rico	97
2.6.1. El reformismo ilustrado de Pérez Bayer	97
2.6.2. Cerdá y Rico: Historia crítica, humanismo y literatura española	101
2.7. Orígenes de la Historia de la Literatura Española.....	108
2.7.1. Concepto de Literatura e Historia literaria	108
2.7.2. Historiadores del teatro	111
2.7.3. Historiadores de la poesía. El concepto de «Siglo de Oro»	117
2.7.4. Arabismo e Historia literaria. La labor filológica de la Real Academia Española. Orígenes de la bibliografía .	119
Bibliografía	124

Capítulo 3

Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos

Russell P. Sebold

3.1. Definición del Neoclasicismo español	139
3.1.1. Antecedentes españoles del movimiento neoclásico.....	139
3.1.2. Clásico y neoclásico	143

3.1.3.	Temas y técnica de la lírica neoclásica	146
3.1.4.	Neoclasicismo y teatro.....	151
3.2.	El Neoclasicismo y la renovación de la Poética	153
3.2.1.	Las reglas y las artes poéticas.....	153
3.2.2.	Reglas e inspiración	156
3.2.3.	Observación y experiencia	159
3.2.4.	El sentido de las reglas	160
3.3.	El Neoclasicismo en transición.....	164
3.3.1.	Racionalismo y sensacionismo	164
3.3.2.	La poesía descriptiva	167
3.3.3.	Hombre y naturaleza.....	171
3.4.	Nace el Romanticismo.....	175
3.4.1.	La conciencia del yo.....	175
3.4.2.	Tradicón y originalidad.....	180
3.4.3.	El primer Romanticismo	183
3.5.	Terminología y convenciones románticas.....	187
3.5.1.	El <i>fastidio universal</i>	187
3.5.2.	Lo sublime en literatura.....	193
3.5.3.	El alma sensible	196
	Bibliografía	201

Capítulo 4

La poesía del siglo XVIII (I) 209

Guillermo Carnero, Philip Deacon, David T. Gies

4.1.	La pervivencia del Barroco	211
4.1.1.	Tradicón y epigonismo en la primera mitad del siglo	211
4.1.2.	Los poetas post-gongorinos.....	214
4.2.	El Rococó poético	221
4.2.1.	El concepto de <i>Rococó</i> y su aplicación a la poesía	221
4.2.2.	Hedonismo y anacreóntica.....	225
4.2.3.	La poesía erótica.....	227
4.3.	La <i>poesía ilustrada</i>	230
4.3.1.	Una meditación reformista en verso	230
4.3.2.	Sus grandes temas	233
4.3.3.	Sus géneros	236
4.3.4.	Primeras manifestaciones	237
4.3.5.	La poesía de las Luces	239
4.3.6.	Crisis de fin de siglo y transición al XIX	253
4.4.	La poesía extensa	259
4.4.1.	Poemas didácticos	259
4.4.2.	Poemas épicos	264
4.4.3.	Poemas descriptivos.....	270
4.4.4.	Poemas de preceptiva literaria	273
	Bibliografía	285

Capítulo 5**El teatro del siglo XVIII (I) 293**

Joaquín Álvarez Barrientos, René Andioc, Mireille Coulon, Teresa Chaves, Fernando R. de la Flor

5.1. Organización y características de la actividad teatral	295
5.1.1. Corrales y coliseos	295
5.1.2. Compañías, empresarios, actores, cofradías	298
5.1.3. Público, entradas y recaudaciones	305
5.2. El teatro clásico español en el siglo XVIII	312
5.2.1. Pervivencia y público	312
5.2.2. Las refundiciones	316
5.2.3. El teatro leído	319
5.2.4. Los autos sacramentales	320
5.2.5. La comedia de figurón	323
5.2.6. El sainete como género	328
5.2.7. Originalidad y significado de Ramón de la Cruz	335
5.3. Formas populares y de consumo	347
5.3.1. Tradición y evolución	347
5.3.2. La comedia de magia	349
5.3.3. La comedia de santos	355
5.3.4. La comedia de jaques y bandoleros	359
5.3.5. La comedia militar	362
5.3.6. Escenografía, tramoya y espectacularidad	365
5.4. El teatro musical	372
5.4.1. Ópera, zarzuela y comedia con música en el reinado de Felipe V	372
5.4.2. El Estado filarmónico	382
5.4.3. Emergencia del teatro lírico nacional: la zarzuela nueva	389
5.4.4. El baile escénico y la tonadilla	393
5.4.5. Los géneros musicales en la segunda mitad del siglo. El melólogo	396
Bibliografía	400

Capítulo 6**El teatro del siglo XVIII (II) 413**

John Dowling

6.1. Planteamiento de la polémica teatral desde las exigencias neoclásicas	415
6.1.1. Preceptiva y norma en la <i>Poética</i> de Luzán	415
6.1.2. Divulgación de las «reglas» dramáticas de la <i>Poética</i>	420
6.1.3. La polémica en la Academia del Buen Gusto	425
6.1.4. Los <i>Discursos</i> de Agustín de Montiano	427

6.2.	La batalla contra el teatro barroco, profano y religioso.....	430
6.2.1.	Nicolás Fernández de Moratín: <i>La Petimetra</i> como comedia ejemplar.....	430
6.2.2.	La polémica en la prensa del sexto decenio: Moratín, Clavijo y Fajardo, Romea y Tapia.....	433
6.2.3.	Una victoria neoclásica: la prohibición de los autos sacramentales	439
6.2.4.	Dos tragedias más de Nicolás Moratín: <i>Hormesinda</i> y <i>Guzmán el Bueno</i>	442
6.3.	Hacia un teatro de rango europeo	446
6.3.1.	Pablo de Olavide y la reforma del teatro	446
6.3.2.	La fundación de una escuela de declamación y la compañía de los Reales Sitios	450
6.3.3.	El problema del repertorio: la solución francesa y las refundiciones	453
6.4.	La gran batalla de fin de siglo.....	461
6.4.1.	Los Reales Estudios de San Isidro. El círculo de Leandro Moratín y el ataque a García de la Huerta.....	461
6.4.2.	La guerrilla literaria en la prensa. La escaramuza de los folletos (1788)	464
6.4.3.	El efímero triunfo de los neoclásicos ilustrados: el plan de reforma de 1799	471
	Bibliografía	478

Capítulo 7

El teatro del siglo XVIII (III)..... 487

René Andioc, Guillermo Carnero, David T. Gies, Juan Antonio Ríos, Russell P. Sebold

7.1.	Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral.....	489
7.1.1.	Ilusión o engaño teatral.....	489
7.1.2.	Imitación de la naturaleza	491
7.1.3.	Verosimilitud y Decoró.....	493
7.1.4.	Las Unidades.....	495
7.1.5.	Reglas menores.....	499
7.1.6.	Distinción entre tragedia y comedia.....	501
7.1.7.	El Neoclasicismo, Aristóteles y el teatro griego.....	505
7.2.	La práctica del teatro neoclásico.....	510
7.2.1.	Agustín de Montiano y Luyando	510
7.2.2.	Nicolás Fernández de Moratín	512
7.2.3.	Juan José López de Sedano	521
7.2.4.	José Cadalso	522
7.2.5.	Ignacio López de Ayala	524
7.2.6.	Vicente García de la Huerta	527
7.2.7.	Cándido María Trigueros	531
7.2.8.	Gaspar Melchor de Jovellanos	532

7.2.9.	Nicasio Álvarez de Cienfuegos.....	535
7.2.10.	Manuel José Quintana	537
7.2.11.	María Rosa Gálvez	539
7.3.	El teatro de Tomás de Iriarte	541
7.3.1.	Connaturalización y realismo	541
7.3.2.	<i>Hacer que hacemos</i> y <i>La librería</i>	542
7.3.3.	<i>El don de gentes</i> o <i>La habanera</i>	545
7.3.4.	<i>El señorito mimado</i> y <i>La señorita malcriada</i>	546
7.4.	El teatro de Leandro Fernández de Moratín.....	550
7.4.1.	<i>El viejo y la niña</i>	550
7.4.2.	<i>La comedia nueva</i>	559
7.4.3.	<i>El barón</i>	565
7.4.4.	<i>La mojigata</i>	570
7.4.5.	<i>El sí de las niñas</i>	575
7.4.6.	<i>La escuela de los maridos</i> y <i>El médico a palos</i>	581
	Bibliografía	585

Capítulo 8

La prosa del siglo XVIII..... 593

Pedro Álvarez de Miranda, José Miguel Caso González, Nigel Glendinning, François Lopez

8.1.	Juan Pablo Forner.....	595
8.1.1.	Su formación en Salamanca	595
8.1.2.	Primeras guerrillas literarias.....	599
8.1.3.	La <i>Oración apologética por la España</i> y su mérito literario	603
8.1.4.	La época de madurez.....	612
8.1.5.	Las <i>Exequias de la lengua castellana</i>	615
8.2.	José Cadalso.....	620
8.2.1.	Las Armas y las Letras	620
8.2.2.	Las sátiras.....	625
8.2.3.	<i>Papel en defensa de la Nación Española</i>	627
8.2.4.	<i>Los eruditos a la violeta</i> y su <i>Suplemento. El buen militar a la violeta</i>	628
8.2.5.	Las <i>Cartas marruecas</i>	632
8.2.6.	Otras sátiras	637
8.2.7.	Escritos autobiográficos y epistolario.....	638
8.3.	Gaspar Melchor de Jovellanos.....	641
8.3.1.	El orador. El Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia.....	641
8.3.2.	Jovellanos y <i>El Censor</i>	646
8.3.3.	Dos discursos sobre asuntos artísticos.....	647
8.3.4.	El <i>Elogio de Carlos III</i>	649
8.3.5.	Los discursos del Instituto	654
8.3.6.	Las <i>Cartas del viaje de Asturias</i>	660

8.3.7.	La <i>Memoria sobre los espectáculos públicos</i>	664
8.3.8.	Escritos sobre educación pública	670
8.3.9.	Las <i>Memorias histórico-artísticas de arquitectura</i>	674
8.3.10.	Jovellanos, escritor de cartas. El <i>Diario</i> . La <i>Memoria en defensa de la Junta Central</i>	679
8.4.	Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español.....	682
8.4.1.	Viaje y mentalidad ilustrada	682
8.4.2.	Libros y relatos de viajes.....	686
8.4.3.	Formas del relato de viajes.....	689
8.4.4.	Variedad temática	692
8.4.5.	Viajes imaginarios y relatos utópicos	698
	Bibliografía	707

Capítulo 9

La poesía del siglo XVIII (II)..... 721

Guillermo Carnero, John H. R. Polt, Russell P. Sebold

9.1.	Poesía y sensibilidad.....	723
9.2.	José Cadalso: sus <i>Noches lúgubres</i> , su romanticismo	726
9.2.1.	Contenido y contexto románticos.....	726
9.2.2.	La mentalidad romántica de Tediato.....	731
9.2.3.	La estructura de las <i>Noches lúgubres</i> : Tediato en su castillo interior.....	738
9.3.	Gaspar Melchor de Jovellanos.....	743
9.3.1.	La elegía <i>A la ausencia de Marina</i>	743
9.3.2.	Sentimientos y sentidos.....	744
9.3.3.	La <i>Epístola del Paular</i>	746
9.4.	Juan Meléndez Valdés	747
9.4.1.	La noche y el dolor. Apología de las lágrimas.....	748
9.4.2.	La amistad. Superioridad moral del hombre sencillo.....	751
9.4.3.	Humanitarismo sentimental y virtud. Amor familiar	753
9.4.4.	El paisaje. La partida.....	755
9.4.5.	<i>A Jovino: el melancólico</i>	759
9.5.	Nicasio Álvarez de Cienfuegos	762
9.5.1.	Sensibilidad y naturaleza	762
9.5.2.	Los temas sepulcrales y sociales.....	768
9.6.	Poetas entre dos siglos	771
9.6.1.	Manuel José Quintana	771
9.6.2.	Alberto Lista	775
9.6.3.	La Escuela salmantina.....	778
9.6.4.	La Escuela sevillana.....	782
9.6.5.	Otros poetas	785
	Bibliografía	789

Capítulo 10**El teatro del siglo XVIII (IV) 797**

Guillermo Carnero, Mario Di Pinto, Ana M.^a Freire, Francisco Lafarga, Juan A. Ríos, Russell P. Sebold

10.1.	Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII	799
10.1.1.	Sensibilidad y virtud en el teatro europeo.....	799
10.1.2.	Una nueva concepción teatral. La obra de Diderot....	802
10.1.3.	Comedia sentimental y tragedia burguesa en España.	805
10.1.4.	<i>Melólogo</i> y <i>unipersonal</i> . La música teatral	812
10.1.5.	Sistema ideológico y estilístico del teatro de la sensibilidad	814
10.1.6.	Traducciones y adaptaciones	822
10.2.	Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico	823
10.2.1.	<i>El delincuente honrado</i>	823
10.2.2.	Melodrama, tiempo y espacio.....	827
10.2.3.	Alma sensible y medio nefasto	830
10.2.4.	Relación con la comedia lacrimosa	833
10.3.	Dramaturgos populares	836
10.3.1.	La demanda teatral a fines del XVIII	836
10.3.2.	Luis Moncín, Fermín del Rey, Manuel F. de Laviano y José Concha.....	841
10.3.3.	Vicente Rodríguez de Arellano y Antonio Valladares de Sotomayor.....	845
10.3.4.	Luciano Francisco Comella.....	851
10.3.5.	Gaspar Zavala y Zamora.....	862
10.4.	Teatro político durante la Guerra de la Independencia	872
10.4.1.	Estado de la cuestión.....	872
10.4.2.	Contexto histórico.....	873
10.4.3.	Repertorio y clasificación	876
10.4.4.	Características	879
10.4.5.	Puesta en escena y audiencia	883
	Bibliografía	886

Capítulo 11**La narrativa del siglo XVIII 897**

Joaquín Álvarez Barrientos, Guillermo Carnero, Manuel Pérez López

11.1.	Situación dieciochesca de la novela.....	899
11.1.1.	Innovaciones europeas.....	899
11.1.2.	El caso de España: pervivencia, continuación, vacío...	903
11.1.3.	La novela en el contexto neoclásico	910
11.1.4.	La recepción en España de la novela europea.....	918
11.2.	Diego de Torres Villarroel.....	924
11.2.1.	Diversidad de una figura controvertida.....	924
11.2.2.	Trayectoria biográfica y literaria.....	927

11.2.3.	Los <i>Almanagues</i>	929
11.2.4.	Los <i>Sueños</i>	930
11.2.5.	La <i>Vida</i>	934
11.3.	José Francisco de Isla y <i>Fray Gerundio</i>	940
11.3.1.	Sátira y ejemplo cervantino	940
11.3.2.	Modernidad y fracaso novelescos	943
11.4.	Pedro Montengón	949
11.4.1.	<i>Eusebio</i> : Ilustración, heterodoxia, contemporaneidad	949
11.4.2.	<i>El Antenor. El Rodrigo</i>	955
11.4.3.	<i>Eudoxia</i> y la novela pedagógica	957
11.4.4.	<i>El Mirtilo</i> y la novela pastoril	959
11.5.	La novela en el último tercio del XVIII y comienzos del XIX	960
11.5.1.	Vicente Martínez Colomer	960
11.5.2.	Gaspar Zavala y Zamora	963
11.5.3.	Pablo de Olavide	968
11.5.4.	Antonio Valladares de Sotomayor	970
11.5.5.	José Mor de Fuentes	972
11.5.6.	Francisco de Tójar	974
11.5.7.	Luis Gutiérrez	976
11.5.8.	Vicente Rodríguez de Arellano	979
	Bibliografía	981
	Abreviaturas y siglas	995
	Índice alfabético	1009

El siglo XVIII



Relación de colaboradores

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS. Colaborador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA. Profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid.

René ANDIOC. Catedrático Emérito de la Universidad de Perpiñán.

Guillermo CARNERO. Catedrático de la Universidad de Alicante.

José CASO GONZÁLEZ. Catedrático jubilado de la Universidad de Oviedo.

Mireille COULON. Profesora titular de la Universidad de Pau.

Teresa CHAVES MONTOYA. Catedrática I. B.

Philip DEACON. Catedrático de la Universidad de Sheffield.

Mario DI PINTO. Catedrático de la Universidad de Nápoles.

Lucienne DOMERGUE. Catedrática de la Universidad de Toulouse-le-Mirail.

John DOWLING. Catedrático jubilado de la Universidad de Georgia.

Ana María FREIRE LÓPEZ. Profesora titular de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

David T. GIES. Catedrático de la Universidad de Virginia.

Nigel GLENDINNING. Catedrático Emérito del Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.

Paul J. GUINARD. Catedrático Emérito de la Universidad de París IV.

Francisco LAFARGA. Catedrático de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

François LOPEZ. Catedrático de la Universidad de Burdeos.

Antonio MESTRE SANCHÍS. Catedrático de la Universidad de Valencia.

Manuel PÉREZ LÓPEZ. Profesor titular de la Universidad de Salamanca.

John H. R. POLT. Catedrático jubilado de la Universidad de California-Berkeley.

Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ. Profesor titular de la Universidad de Alicante.

Fernando R. DE LA FLOR. Profesor titular de la Universidad de Salamanca.

Russell P. SEBOLD. Catedrático de la Universidad de Pensilvania-Filadelfia.

Introducción al siglo XVIII español



Guillermo Carnero

1. Caracterización y cronología.
2. Naturaleza y límites de la Ilustración.
3. Recepción social del mensaje ilustrado.
4. La mujer en la España ilustrada.
5. El mundo del libro y su horizonte.
6. Hacia el balance de la cultura de la España ilustrada.
7. El Neoclasicismo, una estética blindada.
8. Un debate abierto: sensibilidad y Romanticismo dieciochescos.
9. La novela, un fruto tardío del XVIII español.
10. Diversidad y relevancia del teatro dieciochesco.
11. La poesía española del XVIII, desde Góngora a la noche y los sepulcros.
12. Conclusión.

Introducción al siglo XVIII español

1. Caracterización y cronología

El siglo XVIII es una época decisiva en la historia de la cultura de Occidente. En él vienen a concluir ideologías, esquemas de organización social, sistemas científicos y tecnológicos de antigüedad milenaria, y se ponen las bases de lo que, en todos esos ámbitos, va a ser la modernidad, con la inocencia histórica de una época auroral que aún no ha tenido ocasión de presenciar —ése fue un espectáculo reservado a la mezquindad burguesa del siglo siguiente, amargamente denunciada por Stendhal y agudamente retratada por Balzac— la degradación de sus ideales de revolución y progreso.

En términos de historiografía cultural y literaria, el XVIII es una época compleja en su diversidad, y plantea por ello graves problemas de delimitación y definición, y la necesidad de huir de las simplificaciones mecanicistas y rutinarias según las cuales el continente cronológico llamado *siglo* conviene de por sí a la periodización de los fenómenos culturales, y los períodos seculares son internamente homogéneos y distinguibles unos de otros por la oposición de rasgos contradictorios. Frente a un siglo XVII caracterizado como barroco y un XIX como romántico, el XVIII ha recibido tradicionalmente las etiquetas de *racionalista* y *neoclásico*, entendidas como sinónimas y aplicadas a la descalificación de las letras dieciochescas.

La segunda cuestión atañe a la justa lectura y valoración de la emoción y la sensibilidad en la literatura del XVIII y al debatido tema del origen dieciochesco del Romanticismo, asunto sobre el que habremos de volver. En cuanto a la primera, antes de admitir el siglo del calendario como macroperíodo en términos literarios hemos de preguntarnos si ese lapso de tiempo acota efectiva y distintivamente el ciclo vital de manifestaciones literarias específicas en la cultura española, cuya cronología no tiene por qué coincidir con la de otras, por muy internacionales que sean la estética y la cultura del XVIII. Al comparar los reinados casi coincidentes de Carlos II y Luis XIV salta a la vista la escasa velocidad de la Historia de España en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, el momento clave al que se ha asignado la *crisis de la conciencia europea* precursora de la modernidad (Hazard, 1975). En términos generales, la iniciación de los fenómenos literarios propiamente dieciochescos debe esperar al reinado de Fernando VI, siendo el de Felipe V una prolongación del siglo anterior, con pocas excepciones. La más notable, en el ámbito de la estética y la teoría literaria normativa, es la publicación en 1737 de la primera edición de la *Poética* de Luzán, obra de primerísima fila entre las de su clase en el ámbito europeo pero que hasta unos veinticinco años después de su aparición careció del contexto cultural capaz de concederle el eco y el significado que merecía, y que en su génesis no es ajena a la formación de su autor fuera de España, aun contando con el conocimiento y estimación que tenía Luzán de la tradición preceptiva y literaria española. En cuanto a la labor de las Academias, en el reinado de Felipe V fue, como es sabido, escasa y no siempre digna de sus fines y posterior trayectoria.

Si en números redondos y en cuanto a los principales géneros literarios (poe-

sía, teatro, novela) hemos de esperar a 1750 para dar por iniciado nuestro siglo XVIII, hemos de admitir también su continuidad hasta bien entrado el primer tercio del XIX: basta para probarlo la formación y primeros pasos literarios de un Espronceda o la pervivencia como texto escolar del *Arte de hablar* de Gómez Hermosilla. Desde la creencia en la continuidad de los siglos XVIII y XIX se han planteado este volumen y el siguiente, por razones más sólidas que la prolongación después de 1800 de la vida de Goya, Leandro Moratín, Meléndez Valdés, Quintana y tantos otros representantes de la literatura, el arte y el pensamiento dieciochescos.

El XVIII presencia también la aparición de una nueva forma prosística llamada a tener gran importancia en la literatura de la Edad Contemporánea: el ensayo, un género de intención divulgadora cuya emergencia y generalización es propia de una época como la Ilustración, preocupada por la conformación del espíritu y las formas de ser de la colectividad utilizando todos los medios posibles, desde la persuasión por la palabra hasta la coacción de las leyes. La incorporación de España a la mentalidad y el pensamiento de la modernidad ha sido tradicionalmente asociada a la figura del P. Feijoo, presentada como un fenómeno singular y autogenerado. Su importancia y el eco de sus obras, verdaderos *bestsellers* de nuestro XVIII, están fuera de duda; pero si modernidad es atención a las ciencias de la naturaleza y a la inducción y verificación experimental, crítica de la pseudociencia heredada y del respeto reverencial a la tradición y la autoridad, es evidente que Feijoo quedará mejor comprendido y valorado en su mérito y en sus limitaciones si lo situamos en el contexto que lo precede y lo acompaña. Los estudiosos del pensamiento dieciochesco han realizado la aportación de los científicos y filósofos a los que llamaba *novatores* el obispo de Jaén Francisco Palanco en un panfleto de 1714, y la presencia junto a Feijoo de Gregorio Mayans y su entorno, ausentes de las tradicionales Historias de la Literatura o relegados a capítulos secundarios y misceláneos. En ese ámbito se producen importantes aportaciones a la crítica y la historiografía literarias, a la valoración y al conocimiento de la historia de las letras hispanas y a la estética, y notables avances en otros campos sin los cuales quedaría incompleto nuestro conocimiento de las conquistas del pensamiento ilustrado (Abellán, 1981; Alberola & La Parra, 1986; Álvarez de Miranda, 1986, 1993; Gil Fernández, 1975, 1981, 1984; Hazard, 1975; López Piñero, 1969; Maravall, 1978a; Mestre, 1968, 1970, 1976a y b, 1978, 1987, 1989; Peset, V., 1975; Peset, J. L. & M., 1975; Quiroz Martínez, 1949; VV.AA., 1982, 1985; síntesis en Mestre, 1988; Stiffoni, 1985).

2. Naturaleza y límites de la Ilustración

Al abordar el estudio del XVIII español se debe intentar también aquilatar la índole y el alcance del regeneracionismo crítico y reformista llamado Ilustración, sin el cual no serían comprensibles la estética ni las Letras del siglo. La Ilustración supone la asunción por el poder público de la misión de gestionar, fomentar y dirigir la cultura y las formas de vivir, sentir y pensar de la colectividad. Ello exige un marco legal adecuado, dar ejemplo desde la Corona y las magistraturas

del Estado, recompensar y elevar a quien lo merece, estimular y sostener la iniciativa privada e intervenir en la creación de instituciones y en la asignación de fondos públicos.

Las *Memorias literarias de París* de Ignacio de Luzán, producto de la admiración del autor ante el patrocinio estatal de la cultura francesa, son un excelente documento sobre la misión que la Ilustración se atribuía. La obra fue escrita, se nos dice, para proponer «en bien y utilidad del público» un modelo de dirigismo cultural de funcionamiento automático e infalible, gracias al cual Francia es el centro de la cultura europea porque:

Los efectos siguen infaliblemente a sus causas (no interponiéndose estorbos), y una vez establecidos en una nación los principios de la cultura y cimentadas las causas de la erudición, era seguro que debían seguirse los efectos de la cultura y de la erudición de toda la nación. Y siempre que en cualquiera otra parte se echen los mismos cimientos, se pongan los mismos medios y concurren las mismas causas, se conseguirán los mismos progresos y las mismas ventajas (Luzán, 1751a, págs. 3-4).

Para Luzán, quienes poseen el poder, del rey abajo, son el motor de la cultura, y su correa de transmisión las instituciones. Todo el problema se resuelve para Luzán por medio de una adecuada estructura administrativa que canalice la voluntad benefactora y «las Luces de los que mandan» y aglutine las capacidades útiles de «los que obedecen» (*Ibid.*, págs. 4-5; véase al respecto Carnero, 1990).

La Corona, sus ministros y los intelectuales de su órbita dieron en España numerosas pruebas de estar a la altura del papel que Luzán les exigía. Se desplazaron «estorbos» tradicionales como la vileza de los oficios manuales y mecánicos (Real Cédula de 18 de marzo de 1783), el monopolio gremial del ejercicio profesional (Real Orden de 26 de mayo de 1790) o la falta de libertad de comercio con América (Reglamento de 12 de octubre de 1778). Se pusieron en práctica actividades asistenciales económicamente productivas (los hospicios como escuelas de formación profesional) e iniciativas de mayor envergadura, como las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. El poder respaldó el reconocimiento oficial, con la concesión del rango de Reales Academias, de sociedades privadas de finalidad científica (Real Academia Española en 1714, de la Historia en 1738, de Bellas Artes en 1752), y florecieron en el reinado de Carlos III las Sociedades de Amigos del País, con una amplia gama de encomiables propósitos (mejorar la productividad, modernizar la tecnología, crear empleo y reducir la mendicidad y la vagancia, divulgar las ciencias de aplicación económica o industrial y la economía política, crear escuelas artesanales, cátedras especializadas o centros docentes como el célebre Seminario de Vergara) y con el respaldo de textos programáticos tan sólidos como el *Informe sobre la Ley Agraria* de Jovellanos o los *Discursos* de Campomanes *sobre el fomento de la industria popular* y *sobre la educación de los artesanos* (Aguilar Piñal, 1972a; Aguilar Piñal & Demerson, J. & P., 1974; Anes, 1966; Carande, 1976; Demerson, J. & P., 1977; Lluch, 1972; Negrín Fajardo, 1984; Sarrailh, 1957, 2.^a parte; una buena síntesis en Enciso Recio, 1988).

Los estudiosos que se han ocupado de las Sociedades de Amigos del País han señalado, junto a sus logros, las razones de su decadencia y de su relativo fracaso. Dejando a un lado la desnaturalización interna, producto unas veces de la falta de capacidad y de medios y otras de su conversión en grupos de presión orientados a la consecución de privilegios y al dominio del mercado, importa señalar el rechazo social que en ocasiones provocaron en la España conservadora: el caso más llamativo fue el de Lorenzo Normante y la cátedra de economía de la Sociedad Aragonesa (García Pérez, 1974; Lopez, 1981a, 1987). El caso Normante y lo que simboliza deben llevarnos a considerar en la Ilustración no sólo lo que supuso como oferta cultural por parte del poder y de las minorías especialmente preparadas, sino la capacidad de respuesta de la sociedad española a la que esa oferta estaba dirigida.

3. Recepción social del mensaje ilustrado

La posibilidad de que el mensaje ilustrado fuera recibido por la España del XVIII, y el *status* social y la cuantificación de sus destinatarios, es uno de los muchos temas abiertos hoy y una de las fronteras más atractivas para la colonización investigadora. Es evidente que la difusión y ejecución de ese mensaje dependían directamente de la conformación de la colectividad por un tejido educacional adecuado, que empezaba en la alfabetización y la adquisición de las primeras letras. Luzán, en las *Memorias literarias de París*, habla con ternura y respeto de los niños y recomienda a sus maestros humanidad, cortesía y dulzura en el encauzamiento de sus incipientes inteligencias. Es probable que en las casas nobles y de burguesía acomodada pudieran cumplirse intenciones tan nobles por preceptores cultos y pacientes; pero en términos generales debemos admitir que la Ilustración no consiguió generalizar la educación en su nivel primario, y que sus disposiciones sobre obligatoriedad de la enseñanza, formación de maestros y creación de centros, tardías e insuficientemente cumplidas, pasaron a engrosar el pasivo legado al siglo XIX. En niveles superiores, una estructura heterogénea y discontinua (colegios de la Compañía de Jesús hasta su extinción en 1767, seminarios, escuelas de Sociedades de Amigos del País, seminarios de nobles) culminaba en la decadente Universidad, centrada en los estudios de teología y derecho y en un conservadurismo receloso ante el pensamiento y la ciencia modernos, lastrada por el esperpento de los Colegios Mayores y por la irregular provisión de cátedras, celebración de exámenes y concesión de grados. A pesar de la reforma de los Colegios y planes de estudio por Carlos III y Carlos IV, la Universidad española del XVIII no pudo redimir su atraso y su decadencia; bastaría tener en cuenta los *Diálogos de Chindulza* de Manuel Lanz de Casafonda y el *Memorial por la libertad de la literatura española* de Francisco Pérez Bayer, o la evolución del número de estudiantes matriculados, que entre 1550 y 1800 descendió en un 75 por 100 y en un 40 por 100 entre 1700 y 1800 (véase Aguilar Piñal, 1972b; Álvarez de Morales, 1985; Laspalas Pérez, 1991; Martín Hernández, 1973; Negrín Fajardo, 1987; Pernil Alarcón, 1989; Peset, J. L. & M., 1969, 1975, 1983; Peset, M., 1974, 1987; Peset & Mancebo, 1988; Ruiz Berrio, 1986, 1988; Sala Balust, 1958; Soubeyroux, 1985, 1987; Torremocha Hernández, 1991; Viñao Frago, 1982, 1983, 1985; síntesis en Aguilar Piñal, 1988).

4. La mujer en la España ilustrada

Otro tema importante e insuficientemente estudiado es el de la educación de la mujer y su papel en la producción y recepción de la cultura del XVIII. Desde el Renacimiento suenan voces en favor de la dignidad de la mujer y su acceso a la educación, pero con restricciones que convierten ese profeminismo en un halago envenenado, ya que la formación que se propugna ha de realizarse en el ámbito doméstico o conventual y con predominio del adoctrinamiento moral y de los conocimientos útiles en la administración familiar y en los roles de esposa y madre, con adición de gracias y habilidades decorativas y vicarias, limitación básica del tratado *De l'éducation des filles* de Fénelon (1687; véanse los capítulos 11 y 12) y a la que no escapa ni el *Emilio* de Rousseau.

No sabemos cuál fue el acceso de la mujer española del XVIII a la educación y la cultura; los indicios de que disponemos proceden de los círculos sociales superiores. La presencia de señoras estaba aceptada en las Sociedades de Amigos del País, y damas como la condesa de Montijo, la marquesa de Sarriá o la condesa-duquesa de Benavente desempeñaron una destacada actividad cultural (véase como ejemplo Demerson, P., 1975). María Rosa Gálvez y Gertrudis de Hore no pueden faltar en un mínimo panorama de las letras españolas del XVIII. Feijoo incluyó un discurso en *Defensa de las mujeres* en el tomo I del *Teatro Crítico* (número 16); Luzán propuso que las mujeres doctas fueran admitidas en su proyectada Academia de Ciencias y Artes, pero el ministro José de Carvajal consideró la idea desacertada, interpretando la opinión de Fernando VI (Luzán, 1990). En *Eudoxia, hija de Belisario* (1793), Pedro Montengón se propuso, entre otras cosas, darnos el trazado ideal de la formación del carácter y la educación de una muchacha por su padre y su confidente Domitila. Eudoxia posee conocimientos de historia, geografía y geometría y un recto e inflexible sentido moral; su retrato físico y espiritual recuerda el de Sophie en el *Emilio*. Uno de los discursos de Domitila (libro II) trata de la educación de la mujer; la joven filósofa opina que debe desterrarse el prejuicio que confina a las mujeres en las tareas del hogar y en la lectura de libros de devoción, que el estudio es mejor defensa que la ociosidad y el galanteo frente a los riesgos de la virtud y que las mujeres deben tener acceso a los estudios superiores en ciencias y filosofía, aunque el recato aconseje encomendar su formación a ancianos respetables y señoras doctas que actúen como preceptores domiciliarios, lejos de la promiscuidad de los centros docentes (Montengón, 1990, I, págs. 171-176). La moderada audacia de Montengón, como la de Josefa Amar y Borbón en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790, págs. 166-197), hubo de sonar ominosamente en muchos oídos de fines del XVIII, tanto como las amplias lecturas propuestas por Mme. de Genlis en su *Curso de lectura seguido por Adela desde la edad de seis años hasta la de veintidós* (1792, III, págs. 255-260), donde se incluían nada menos que novelas, reprobadas por doña Josefa *in totum*.

Podemos suponer que sólo un 15 por 100 de las mujeres españolas estaban alfabetizadas en el XVIII, incluyendo en ese porcentaje a las analfabetas funcionales, frente a un 35 por 100 en Francia. El hecho debe tenerse en cuenta a la hora de explicar la debilidad de la demanda cultural y literaria en la España de las Luces y hechos como la tardía aparición de la novela y la vida azarosa de sus

colecciones, o la ausencia entre nosotros de periódicos como el *Journal des dames* o el *Female Spectator*.

Podemos, pues, concluir que la Ilustración no llegó a difundir en el cuerpo social globalmente considerado los conocimientos útiles y la nueva mentalidad progresista que la caracterizan. La posibilidad de tal programa quedaba acotada por la atención insuficiente, tardía y no siempre eficaz a las instituciones educativas, especialmente en su nivel primario, y por el reducido acceso de la mujer a la cultura. Una filosofía regeneracionista privada de cauces generalizados y universales de difusión corría el riesgo de quedar en mera declaración de principios o en programa selectivamente dirigido a las minorías, necesitadas sin duda de estímulo pero capaces, una vez éste creado, de satisfacerlo por sí solas o en ámbitos de cultura de élite: lo cual, más que un fracaso, parece un propósito del progresismo conservador de nuestro XVIII.

5. El mundo del libro y su horizonte

Las deficiencias y retrasos en el sistema educativo se observan igualmente en la industria del libro (número y volumen de actividad de imprentas y librerías) y en la entidad y difusión de la prensa periódica (cronología de su aparición, número de cabeceras y tirada). Hasta bien entrado el reinado de Carlos III no da muestras el mundo del libro de estar, en algunas de sus manifestaciones, a la altura europea, aunque es frecuente que las publicaciones periódicas y las colecciones tengan una continuidad azarosa, y que obras en varios volúmenes hayan de pasar de una imprenta a otra, pues la mayoría de ellas no tienen la solvencia ni los medios materiales de Sancha, Ibarra o la Imprenta Real. La estructura bibliotecaria es reducida (Biblioteca Real, centros docentes, conventos) y el libro es caro en relación a la capacidad adquisitiva del ciudadano medio. El Consejo de Castilla ejercía la censura previa, encargando dictámenes a instituciones laicas de prestigio (como las Academias o los Reales Estudios de San Isidro) o a las vicarías eclesiásticas, y la Inquisición actuaba sobre los libros una vez publicados, tras recibir denuncias procedentes de su propio aparato o del exterior. Todo ello provocaba dilaciones potencialmente ilimitadas, informes tras informes en casos de duda o disconformidad y minuciosas exigencias de corrección por razones de ortodoxia religiosa o política o incluso de estética y estilo literarios. Cualquiera que haya repasado algunos de los numerosos expedientes del Archivo Histórico Nacional comprenderá el desaliento, la frustración y la ira con que los escritores españoles debían afrontar las condenas y reparos de curas, frailes o preceptistas puntillosos como Santos Díez González. Como botón de muestra, véase la voluminosa papelada correspondiente al *Eusebio* de Pedro Montengón (AHN, *Inquisición*, legajos 4521-3 y 4460-7; *Consejos*, legajo 5567-13 bis; Montengón, 1990, I, págs. 129-135). Con todo, no debemos creer que los problemas de censura eran en la época una peculiaridad española: ahí está el caso, entre otros, del *Bélisaire* de Marmontel en la vecina Francia (Renwick, 1974).

Añadamos a ello el control y persecución de los libros importados (retención en aduanas, represalias contra libreros) y la necesidad de licencia para leer los numerosos libros prohibidos. En la España del XVIII publicar y leer resultaba di-

ficultoso y aventurado para las minorías cultas, y las condiciones de circulación y producción del papel impreso no eran en modo alguno un cauce fluido y caudaloso para la diseminación espontánea de las Luces (Cebrián García, 1985, 1988a y b; Cotarelo, 1990; Cubiles, 1981; Defourneaux, 1973; Domergue, 1980, 1981, 1982, 1984; Enciso, 1970; Franch & Mestre, 1984; García Morales, 1968-1972; Guastavino, 1943; Lopez, 1981b, 1984a, b y c, 1989; Mestre, 1984; Paredes Alonso, 1988; Rodríguez Cepeda, 1990; Rodríguez Moñino, 1971; Ruiz Lasala, 1968, 1974; Thomas, 1983, 1984; VV.AA., 1981a y b, 1987, 1989).

6. Hacia el balance de la cultura de la España ilustrada

De todos modos, debe señalarse que nuestro conocimiento del nivel de alfabetización y de la extensión y orientaciones de la lectura en la España del XVIII dista de ser completo. Cuando más arriba aludía a un frente abierto y prometededor en la actual investigación, me refería ante todo a la elaboración de una completa base estadística (por períodos temporales, sexo, procedencia social y profesional, zonas geográficas, comunidades urbanas y rurales) que descansa fundamentalmente en la documentación de archivos de Protocolos y atañe a la capacidad para firmar y escribir y a los inventarios de bibliotecas. Se ha hecho mucho en este terreno en los últimos años, y si las pesquisas prosiguen y rinden los frutos esperables sabremos de la cultura española de la época más de lo mucho que nos enseñan los casos, poco representativos por eminentes, de unos cuantos grandes hombres situados en la cúspide de la escala social, de las Letras o de la magistratura (Aguilar Piñal, 1978, 1984; Andrés, G., 1988, 1990; Barrio Moya, 1988a y b, 1989a, b y c, 1990, 1991, 1993; Cabeza & Cárcel, 1986; Catalá & Boigues, 1992; Clément, 1980; Demerson, J. & P., 1993; Demerson, P., 1976; García Gómez, 1990; Hevia Ballina, 1976, 1980; Iturriaga, 1992; Lamarca, 1984, 1991; Martín Abad, 1992; Navarro Mallebrera & Navarro Escolano, 1987; Olaechea, 1984; Pérez Arche, 1993; Represa, 1976; Sáez Vidal, 1982; Sanz Fuentes, 1990; Soubeyroux, 1982; Toribio Ruiz, 1991; Vega, 1951, 1952; también Viñao *cit. supra*). Acaso podamos entonces corregir la imagen de una España del XVIII en la que las clases medias y populares, si bien leyeron ampliamente el *Teatro Crítico* o el *Eusebio*, en su mayoría se contentaron con libros devotos, pliegos de cordel, almanaques, subproductos novelescos como la *Colección de varias historias así sagradas como profanas* de Manuel José Martín, o las jácaras denunciadas por Meléndez Valdés en uno de sus *Discursos forenses* (1986, págs. 101-109); una España en la que las mujeres tenían vedada la entrada en la Biblioteca Real, frente a una Mary Wollstonecraft o una Adela, lectora en su muchachez, de acuerdo con Mme. de Genlis, del *Espíritu de las leyes*.

Sin recargar las tintas, hemos de situar en sus justos límites la Ilustración española, sus insuficiencias y sus precauciones conservadoras. El Estado no se propuso generalizar una educación que hubiera sin duda fomentado la movilidad social y puesto en cuestión el orden establecido y sus privilegios. Las Luces no abolieron la tortura judicial ni impidieron el proceso inquisitorial de Olavide, la supresión de los periódicos en 1791, la erupción reaccionaria de Antonio de Capmany en su *Centinela contra franceses*, el aura popular de Diego José de Cá-

diz. La preceptiva neoclásica podía afirmar que la tragedia era un espectáculo docente destinado específicamente a los príncipes, y Jovellanos plantear, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, una reforma del teatro pensada para «la nobleza y rica juventud», «la clase rica y propietaria» y «los hombres graves, instruidos y de fino y delicado gusto», aunque ello supusiera cerrarlo de hecho al pueblo por el aumento del precio de las entradas:

Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén en hora buena abiertas a todo el mundo, pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la Corte. Del primer pueblo de la Antigüedad, el que diera leyes al mundo, decía Juvenal que se contentaba en su tiempo *con pan y juegos de circo*. El nuestro pide menos (permítasenos esta expresión): se contenta con *pan y callejuela* (Jovellanos, 1963, págs. 496, 499-500).

¿No es éste el Jovellanos que en la *Sátira segunda a Arnesto* amenaza a la nobleza, si no se hace digna de su papel rector, con el peligro de que del «más humilde cieno» broten «espíritus altivos» que no respeten tronos ni altares, y «la humilde plebe en irrupción usurpe / lustre, nobleza, títulos y honores», de modo que «sea todo infame behetría: no haya / clases ni estados»? (1984, págs. 234-235). Recordemos que *behetría*, según el diccionario de Terreros, estricto contemporáneo de Jovellanos, significa confusión y desorden, por extensión de su original significado medieval:

Antiguamente significaba el pueblo que elegía a su voluntad señor o dueño; hoy significa el lugar que no admite nobles, o si los admite es sin que gocen de su nobleza (Terreros y Pando, 1987, I, pág. 235).

Es el mismo Jovellanos que denuncia la «licencia de filosofar», «sectas corruptoras» y «escritos impíos» que «amenazan igualmente al trono que al altar», en la *Memoria sobre educación pública* (1963, pág. 252). Y nadie negaría que Jovellanos es el prototipo, y dotado de altísima calidad intelectual y humana, del ilustrado. Pero el progresismo en la Ilustración tiene sus contradicciones y sus límites (Elorza, 1970). En la España del XVIII no cupieron un Holbach, un Lahontan o un Meslier, ni siquiera la sutileza psicológica y la libertad de costumbres y lenguaje en el trato galante que revela el delicioso *Alcibiade* de Marmontel. Toda la crítica ilustrada de la tradición historiográfica no pudo arrumbar la doctrina del *dolo pío* y proclamar a los cuatro vientos la superchería milenaria de la leyenda jacobea, que sólo recibió ataques laterales como la *Representación sobre el pretendido voto de Santiago* que publicó en 1771 Francisco Cerdá y Rico a nombre del duque de Arcos, leyenda que los eruditos negaban en privado y sólo ante contadísimas personas, como Mayans en carta al nuncio Enrique Enríquez de 30 de enero de 1751, donde «la venida de Santiago a España» es calificada de «fábula muy mal ideada» (*cit.* en Mestre, 1968, pág. 187). Diríase que sobre la

Ilustración española, ante un «error común» de tanta trascendencia como peligro para sus censores, pesó una prudencia similar a la de Arias Montano o Bernardo de Aldrete en el asunto, también de filiación jacobea, de los *Plomos del Sacromonte*, burda falsificación de supuestos textos castellanos del tiempo de los Apóstoles; escribió el P. Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*:

Había dicho Aldrete y probado antes en su libro del *Origen de la lengua castellana*, que nunca había existido el vulgar castellano hasta después de la irrupción de los godos [...] Puesto Aldrete en el estrecho de no deber retractarse de su dictamen, y de no atreverse a dar por apócrifos aquellos monumentos [los *Plomos*], inventó aquel medio de decir que aquellos textos castellanos se habían escrito en profecía y en lengua que no se usaba ni había en el mundo, pero que existiría muchos siglos después (Sarmiento, 1775, pág. 97).

Es decir, que aunque la filología no tiene dudas sobre la cronología del castellano como lengua derivada del latín, el Espíritu Santo puede hacer hablar a sus elegidos, en el siglo I, en castellano (véase Alonso, 1979; Cabanelas, 1965; Caro Baroja, 1992; Godoy Alcántara, 1981; Hagerty, 1980; Rey Castelao, 1985).

Debemos preguntarnos, en resumen, qué distancia existió en la España ilustrada entre el pulso diario y mayoritario de la vida cotidiana y la *Glorificación de la monarquía española* pintada por Tiépolo en uno de los techos del Palacio Real, el atuendo de emperador romano con que aparece *Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena* en un lienzo de J. A. Ribero conservado en la Academia de San Fernando, la escuadra del Tajo y la música de Domenico Scarlatti y Boccherini; entre la realidad y el optimismo de Condorcet en su *Tableau historique des progrès de l'esprit humain*:

El resultado de la obra que he emprendido será probar, por el razonamiento y por los hechos, que el perfeccionamiento de las facultades humanas es ilimitado; que la perfectibilidad del hombre es efectivamente indefinida; que los progresos en esa perfectibilidad, independiente de todo poder que quiera detenerlos, no tienen más límite que la duración del planeta en el que nos ha situado la naturaleza. Sin duda, esos progresos podrán seguir una trayectoria más o menos rápida, pero nunca retrógrada... (Condorcet, 1822, págs. 3-4 —traducción mía).

7. El Neoclasicismo, una estética blindada

El problema básico al que nos hemos de enfrentar en el momento de penetrar en el universo literario del Neoclasicismo no es el de exponer y desentrañar las leyes que constituyen el sistema que lleva ese nombre, sino algo previo e imprescindible: definir y, naturalmente, admitir la perspectiva desde la que fue formulado. Las leyes neoclásicas no tienen en sí mismas dificultad, pero sí la tiene el asentimiento a esa perspectiva. Si el espectador equivoca el ángulo visual, el espectáculo resulta deforme y grotesco. Lo mismo sucede cuando miramos de

frente y desde lejos una fachada barroca que fue diseñada para ser mirada desde cerca y desde abajo en una calle estrecha; o ante el cuadro de Holbein llamado *Los Embajadores*, donde la absurda forma entre los dos personajes resulta ser, desde abajo y desde la izquierda (posición en que se encontraba, en el lugar para el que fue pintado, la puerta por la que el espectador tenía forzosamente que pasar, y desde la cual dirigía una última mirada a ese cuadro que lo había ido inquietando progresivamente a medida que avanzaba hacia él por una sala alargada), un cráneo humano, símbolo de la vanidad del poder.

En lo que respecta al Neoclasicismo, la historia nos ha ido desdibujando sistemáticamente la perspectiva. Los románticos del XIX la convirtieron en caricatura: véase el artículo que Espronceda publicó en *El Artista* de 1835 con el título de *El pastor Clasiquino*, contra el último representante del Neoclasicismo en la España de su tiempo, don José Mamerto Gómez Hermosilla. Los escritores e historiadores de la literatura del XIX nos legaron el tópico de la falta de originalidad y de calidad del siglo XVIII, repetido como dogma de fe hasta no hace mucho; para Menéndez Pelayo y Emilio Cotarelo, neoclásico es sinónimo de antinacional, extranjerizante y literariamente deficiente, frente al genio «español» de Ramón de la Cruz; y desde el siglo XIX, la conversión de la literatura en mercancía competitiva ha tendido a exaltar, como valor supremo, la originalidad independiente de todo precepto creativo, es decir, la actitud diametralmente opuesta a la neoclásica.

Para asumir la perspectiva neoclásica es preciso partir de tres dogmas básicos, previos a las reglas en las que se articula la teoría literaria del Neoclasicismo.

1. Un radicalismo y una intolerancia que, en una primera aproximación, pueden resultar sorprendentes o repugnantes, pero que se legitiman por estar basados en la tradición de la Antigüedad grecolatina, en la razón y en las exigencias de la psicología del destinatario de la literatura; tres ejes de coordenadas supuestamente fijos y con respecto a los cuales el discurso neoclásico se define como de trayectoria única e invariable, y válida para cualquier tiempo y cualquier lugar. Ningún factor de relativismo (diferentes culturas, literaturas, peculiaridades de los caracteres nacionales) puede afectarla, y debe imponerse sobre los usos aberrantes que la ignorancia, la inercia tradicional o la sumisión a una demanda de entretenimiento mal entendida hayan podido establecer. Los neoclásicos (y hay que decirlo sin temor) legislaron en cuestiones literarias para el universo y para la eternidad; creyeron que, partiendo de una correcta definición de la función social de la literatura, de un planteamiento realista de los requisitos del asentimiento de su destinatario y de una correcta aplicación de la razón para lograr lo primero con subordinación a lo segundo, las conclusiones sólo podían ser unas; y creyeron también que su época estaba llamada a establecerlas de una vez por todas, porque por primera vez en la historia presenciaba la humanidad la aurora de una nueva era en la que lo justo y lo razonable brillarían con el resplandor de un sol universal, dejando de ser el candil de una minoría incomprendida y aislada.

Así habla Juan José López de Sedano, en el prefacio a su tragedia *Jahel* (1763), de las «sólidas e inalterables reglas del arte» (pág. VII) desde las cuales es necesario reformar el teatro, que en su imperfección es «vergüenza y oprobio de un siglo tan ilustrado como el presente» (pág. XLVII). Y escribe Luzán que los

preceptos de la Poética «en todas partes son, o a lo menos deben ser, unos mismos» (1977, pág. 148 —cito siempre por esta edición); que «son tales y tan conformes y ajustados a la razón natural, a la prudencia, al buen gusto y al paladar de los mejores críticos, que sería especie de desvarío querer inventar nuevos sistemas» (pág. 152); y que

se distinguen con tan evidente diferencia que será bien ciego o muy apasionado el que no conozca y confiese la solidez, la racionalidad, la congruencia y simetría con que arreglaron los antiguos sus principios, y la irregularidad y extravagancia de los que han seguido ciegamente al vulgo en nuestros teatros. Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodase a su discurso, a su capricho o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón y no lo confundirán con lo que merece desprecio (pág. 427).

Por su parte, Nicolás Moratín considera que las reglas son consecuencia natural de la razón, y tan irrefutables como la Ley de la Gravedad:

Para que las obras arregladas no agraden es menester que la omnipotencia de Dios trastorne y pervierta todo el orden de la Naturaleza, porque el arte está fundado en ella y una obra con arte es lo mismo que decir una obra buena (*Desengaño I*, pág. 8).

2. Los neoclásicos creyeron que su época estaba llamada a realizar, entre otras, una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz. Esa reforma debía hacerse, por supuesto, poniendo en pie los instrumentos legales y coactivos adecuados, pero también intentando modificar la mentalidad colectiva por medio de la educación y la persuasión. Se puede persuadir por medio de un discurso teórico, pero este procedimiento tendrá siempre el inconveniente de exigir un destinatario con superior capacidad intelectual y con voluntad de ser instruido, o sea, un destinatario minoritario.

Para llegar a la mayoría, a la que es indiferente la instrucción, es mejor utilizar el tradicional procedimiento indirecto de *enseñar deleitando*: utilizar el arte o la literatura de modo que la enseñanza se adquiriera involuntariamente, por ósmosis. En una sociedad como la del XVIII existen dos medios tradicionales de comunicación de masas: el púlpito y el teatro (y empieza a imponerse un tercero: la prensa periódica). El mensaje neoclásico va a utilizar el teatro como cauce de recepción mayoritaria, porque el teatro es el género literario más accesible: se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales.

Para que el teatro cumpla su misión educadora se requieren dos cosas: 1) que, aun siendo el entretenimiento o la diversión del espectador una finalidad

legítima y necesaria, nunca se pierda de vista que está subordinada a la mejor transmisión del mensaje, y por lo tanto nunca debe ese entretenimiento salirse de cauce impidiendo la transmisión del mensaje, o transmitiendo uno inmoral o ambiguo; 2) que la obra dramática debe estar confeccionada de modo que el espectador, sin proponérselo, interiorice y haga suyo psíquicamente el mensaje; es decir, que se logre la identificación del espectador con el discurso dramático o, en otras palabras, que se impida su distanciamiento. De estas exigencias, la primera explica la hostilidad de los neoclásicos hacia el teatro del Siglo de Oro, y la segunda, la razón de ser de las famosas «reglas» neoclásicas, especialmente las llamadas «tres Unidades».

La función didáctica del teatro es uno de los tópicos más repetidos en las poéticas y manifiestos del Neoclasicismo. En la *Poética* de René Rapin:

La poesía debe agradar para así ser útil, y el placer que produce es un medio a través del cual instruir. Así toda poesía perfecta debe necesariamente ser una lección pública de buenas costumbres para educar al pueblo. La poesía heroica propone el ejemplo de las grandes virtudes y los grandes vicios, para incitar a los hombres a amar las primeras y detestar los segundos [...] La tragedia [...] enseña a los hombres que el vicio nunca queda sin castigo [...] y que los favores de la fortuna y las grandezas del mundo no son siempre bienes verdaderos [...] La comedia, que es representación de la vida diaria, corrige los vicios corrientes (1970, pág. 23 —traducción mía).

En los *Elementos de Literatura* de Jean-François Marmontel:

Aunque el propósito inmediato del espectáculo teatral sea divertir, agradar o emocionar, no es éste su fin último, sino el de dejar al espectador más instruido, más sabio y más formado [...] El placer que obtiene el espectador al emocionarse o regocijarse es la miel con que se unta el borde del vaso en el que se administra una medicina. Los pueblos infantiles no pretenden más que lamer la miel. Los pueblos racionales quieren algo más que distracciones estériles y frívolas [...] quieren espectáculos que les dejen sensaciones útiles, que exalten su espíritu y su alma [...] en una palabra, que los instruyan (1867, I, pág. 90 —traducción mía).

En la *Jahel* de Sedano:

[La reforma del teatro es asunto] en que se interesa nada menos que las buenas costumbres y una gran parte del decoro literario de la nación (pág. XLVI).

En el *Pensamiento IX* de *El Pensador* de José Clavijo y Fajardo:

Un corazón acostumbrado a los impulsos de la cátharsis trágica, nacidos de la frecuente magia con que el teatro lo conmueve, se hace más dulce, más benéfico, más piadoso. Allí desenvuelve todas las virtudes morales cuya semilla tenía en el corazón [...] La buena comedia es tan capaz de reformar un pueblo y

de mantenerlo reformado, como la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido (1762-1767, I, págs. 10-11, 15).

En la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* de Jovellanos:

Un teatro donde pueden verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la Patria, al Soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial [...] En una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad [...] Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud que de ordinario le frecuenta (1963, pág. 496).

En el texto antes citado de Clavijo se decía que, dada la importancia del teatro en materia de moral colectiva, la dirección del mismo «debía ser uno de los principales objetos del gobierno». A este respecto es un documento paradigmático la carta dirigida por Leandro Moratín a Godoy el 20 de diciembre de 1792:

El estado en que hoy día se halla el teatro español es tal que no hay hombre medianamente instruido que no convenga en la urgente necesidad de su reforma. Los abusos que se han introducido en él nacen en la poca atención que ha merecido al gobierno un objeto tan importante [...] Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo: éste no tiene otra escuela ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que ve allí, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que gobiernan. Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante [...] Arreglado y dirigido como corresponde producirá felices efectos no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los estados en la dependencia justa de la suprema autoridad (1973, págs. 141-144).

En resumen, que el teatro es escuela de moralidad, no sólo en el ámbito privado sino también en el cívico, y por lo tanto es asunto directamente relacionado con la estabilidad social y el orden público. La autoridad debe, pues, diseñar una política teatral, creando instituciones conducentes a la reforma del teatro, concediendo recompensas a los dramaturgos correctos, estimulando la puesta en escena y la publicación de las obras acertadas y prohibiendo la difusión de las que no lo son.

Ignacio de Luzán participa en estos ideales, con la salvedad de que en su tiempo (murió en 1754) aún no era un dogma establecido el de la intervención activa del poder en materia teatral, como lo sería en la segunda mitad del siglo con la prohibición de los autos sacramentales y las comedias de magia y el ambicioso Plan de 1799.

Dice Luzán en la *Poética*:

Sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que en las costumbres y en los ánimos produce la perfecta poesía [...] Todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y lo que más coopera en la política es la moral [...] El poeta puede, y debe siempre que tenga ocasión oportuna, instruir a sus lectores, ya en la moral con máximas y sentencias graves que siembra en sus versos, ya en la política con los discursos de un ministro en una tragedia [...] ya en la economía con los avisos de un padre de familia en una comedia (págs. 185, 173, 197).

En la dedicatoria de la comedia, traducida de Nivelles de La Chaussée, *La Razón contra la moda* (1751b):

Las buenas [comedias] deben aprovechar deleitando, y si sus autores se contentan con el solo deleite desde luego deben tenerse por malas en una república bien ordenada, y por pésimas si mezclando al deleite algún género de veneno volviesen en estrago de las costumbres lo que se inventó y se destinó para su corrección. Por manera que es abusar de la razón humana y delirar manifiestamente el decir que la comedia, como mera diversión, es enteramente libre, que no está sujeta a leyes ni a reglas [...] La utilidad [...] y la buena moral de una comedia es su más estimable circunstancia, y en tanto debe el buen poeta procurar que sea igualmente deleitable lo útil, en cuanto con la mezcla del honesto deleite se consigue más eficazmente el aprovechamiento.

En su *Plan de una Academia de Ciencias y Artes en que se habían de refundir la Española y la de la Historia*, Luzán, anticipando el ideal de dirigismo cultural que hemos visto en palabras de Moratín, propuso que su soñada Academia General dispusiera de fondos para premiar el teatro correctamente escrito, y de autoridad para censurar el original de toda publicación antes de ser impresa. Jovellanos, en la *Memoria* citada, pedía que ninguna obra pudiera representarse sin aprobación de la Real Academia Española; Samaniego afirmaba en el discurso 92 de *El Censor* que «la elección de los dramas que se ofrecen al público debiera ser uno de los primeros cuidados de nuestra policía» (1972, pág. 169).

En cuanto a Nicolás Moratín, opinaba en el *Desengaño I* que:

La perfección del teatro es negocio que no sólo importa al honor de la nación, sino que se hace precisa en conciencia para la indemnidad de las costumbres [...] Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro (págs. 2, 12).

En la *Sátira I* afirmaba que la denuncia del vicio es actividad propia del escritor, en colaboración con la autoridad civil:

Ejecuta los fueros de tu empleo, / pinta de la maldad que la sujeta [la virtud] / lo infame, lo ridículo y lo feo, / que éstas son del dignísimo poeta / justas ocupaciones, y su verso / reduce la república a perfeta; / [...] / ni temas contra el vicio ser osado, / porque yo en nombre suyo te aseguro / la noble protección del magistrado.

3. En cuanto al mecanismo creativo, los neoclásicos admitieron la necesidad de las motivaciones irracionales e innatas a las que se da el nombre de *inspiración*; pero creyéndolas necesarias las supusieron insuficientes para producir una obra correcta sin el auxilio de una técnica, racional y adquirida por la reflexión y el estudio, y que comprendía el *arte* y la *ciencia*. Arte era el conjunto de normas aplicables a la concepción y estructura de la obra literaria, y ciencia el de los saberes auxiliares relativos a su contenido (como la historia, la geografía, la psicología y las costumbres de los distintos pueblos y épocas, todo ello esencial para delinear las conductas y reacciones de los personajes puestos en escena, y no cometer impropiedades en el tratamiento de asuntos situados en tiempos y espacios lejanos, o sea, en las obras de tema histórico).

Está muy claro en el *Arte poética* de Nicolás Boileau:

Es inútil que un escritor temerario intente alcanzar la excelencia si no se encuentra bajo la secreta influencia del cielo y si su destino no lo ha hecho poeta al nacer [...] Amad siempre la razón; que vuestros escritos le deban siempre su valor y su brillantez (1967, I, vv. 1-4, 37-38 —traducción mía).

En la *Poética* de Rapin:

El genio, que no depende del arte ni del estudio, que es un don del cielo, debe apoyarse en el juicio [...] Lo mismo que éste es frío y lánguido sin aquél, el genio sin juicio es ciego y extravagante [...] Sólo es posible agradar cumpliendo las reglas [...] Horacio muestra en su *Poética* la necesidad de seguirlas y los extravíos ridículos en que puede caerse cuando sólo se confía en el genio, porque si éste no está sujeto a reglas no es más que un puro capricho, del que no puede resultar nada razonable (1970, págs. 13-14, 24, 26).

Y en la de Luzán:

[Lope y Calderón], engañados de ese común error, pretendieron que su ingenio solo bastaba para acertar en todo, sin reparar que quien camina a ciegas, sin luz ni guía, por erradas sendas, sólo puede esperar caídas y precipicios [...] Pues no hay duda [...] de que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros imaginables, porque, si bien la poesía depende en gran parte del genio y numen, sin embargo si éste no es arreglado no podrá jamás producir cosa buena [...] El solo ingenio y naturaleza sola no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta (págs. 125-126, 537).

El detalle del corpus preceptivo neoclásico y su relación con la *Poética* de Aristóteles y el teatro griego, así como la historia y contenido de las polémicas con las que intentó imponerse, todo ello lo encontrará el lector en otro lugar de esta obra (punto 1 del capítulo 7 y capítulo 6, respectivamente). En las Historias de la Literatura es obligada la alusión a algún dogma neoclásico, pero brilla en ellas por su ausencia la exposición orgánica y la justificación de la preceptiva neoclásica. Concederle la debida atención y extensión me ha parecido imprescindible porque el Neoclasicismo es un ingrediente básico y de primera magnitud del espíritu del siglo XVIII (véase Assunto, 1989, 1990; Bray, s.a.; Carnero, 1983, 1992, 1994b y c; Cook, 1959; Checa, 1989, 1990, 1991, 1993; Ebersole, 1982; Jackson Bate, 1961; Kommerell, 1990; Maravall, 1982, 1988; Menéndez Pelayo, 1962; Palacios Fernández, 1990; Sebold, 1985a, 1989; Urzainqui, 1990 —y téngase presente que la bibliografía sobre el teatro neoclásico concierne frecuentemente a la doctrina que lo presidió).

8. Un debate abierto: sensibilidad y Romanticismo dieciochescos

Decía más arriba que el espíritu del XVIII debe ser diversificado más allá de una extrapolación abusiva de los conceptos de racionalismo y normatividad. Tenemos en ello un asunto polémico, objeto de un debate en continua actividad: la superación de la dicotomía entre las Luces y la valoración de lo irracional y lo emocional, tradicionalmente asignados al siglo XIX, para llegar a una mejor y más completa comprensión de la mentalidad dieciochesca y a la superación de la supuesta antinomia entre XVIII y Romanticismo.

Junto al entramado neoclásico de preceptos, racional y didácticamente justificados, el XVIII asumirá también la emoción y la sensibilidad como principios estéticos. A ese ámbito pertenecen el genio, el numen y el entusiasmo de que hablaban los neoclásicos; en cuanto los liberemos de la subordinación a las reglas estaremos en un ámbito distinto. El Neoclasicismo admitía el concepto de *gusto*, pero como un instinto resultante del hábito mental creado por la asimilación y la práctica de las reglas. David Hume lo sistematiza como norma psíquica de superior entidad como criterio estético en cinco ensayos publicados entre 1742 y 1757: *El Escéptico*, *¿Por qué escribir ensayos?*, *De la Elocuencia*, *De la delicadeza del gusto y de la pasión* y *Sobre la norma del gusto*.

Hume parte de la base de que el gusto instintivo y emocional, patrimonio de las personas sensibles, es superior al saber racional fundado en reglas o normas; la sensibilidad o «delicadeza» es la facultad humana llamada a juzgar en cuestiones artísticas; y son superiores consiguientemente aquellas obras que suscitan una respuesta emocional en quien las percibe. Luego se enfrenta al problema del tópico referido al relativismo absoluto en cuestiones de Gusto, que haría equivalentes todos los diversos y contradictorios gustos individuales, y por ello anularía como criterio estético el concepto mismo de «Gusto». Hume distingue lo que podría llamarse «opinión» del Gusto propiamente dicho. La opinión está al alcance de todo ser humano de cualquier condición o circunstancias, pero no así el Gusto. Para que podamos tomar en cuenta el dictamen estético de un individuo,

piensa Hume, son necesarias tres cosas: que posea «delicadeza», o sea, capacidad de percibir emocionalmente los valores artísticos; que sea capaz de liberarse de todo prejuicio que pueda enturbiar la aparición y la asimilación de esa emoción, y que posea experiencia en el conocimiento y trato del arte. La Norma del Gusto será, por tanto, el conjunto de dictámenes de los hombres y mujeres sensibles, expertos, educados y sin prejuicios: la sensibilidad adiestrada por la experiencia, sin reglas o en contra de las reglas. En la segunda de las *Conversaciones sobre «El Hijo Natural»* (1757), Diderot resume perfectamente el pensamiento de Hume: «Para juzgar correctamente en materia de arte, hay que reunir varias facultades poco frecuentes. Un gusto elevado supone gran discernimiento, larga experiencia, un alma honrada y sensible, una mentalidad elevada, un temperamento algo melancólico» (Diderot, 1967, pág. 60 —traducción mía).

La dualidad entre reglas y Gusto es un buen síntoma de la complejidad dieciochesca en materia de filosofía del arte, tanto como la contraposición entre las nociones de Belleza y Sublimidad.

Luzán nos da una buena definición del concepto neoclásico de Belleza en el capítulo 7 del libro II de su *Poética*:

La belleza no es cosa imaginaria sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. La variedad hermosea los objetos y deleita en extremo, pero también cansa y fatiga, siendo necesario que para no cansar sea reducida a la unidad que la temple y la facilite a la comprensión del entendimiento, que recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado. Estas tres calidades son también necesarias para la belleza (1977, págs. 219-220).

Observemos que el problema de qué sea lo bello se hace depender de las cualidades materiales de los objetos más que de la sensación que producen en quien los contempla; que se dice que Belleza es variedad, uniformidad, regularidad, orden y proporción, y que su efecto es producir placer. Juan Joaquín Winckelmann, por su parte, en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755), caracteriza esas obras que, en su opinión, son el modelo más acabado de belleza, diciendo:

En resumen, la característica general que por encima de todo poseen las obras maestras griegas es una noble simplicidad y una grandeza serena, tanto en la actitud como en la expresión (1954, pág. 143 —traducción mía).

Se atribuye, pues, a la Belleza la facultad de producir un estado de placer sereno resultado de la contemplación de los objetos ordenados, regulares y proporcionados. Su antídoto emocional es el concepto de Sublimidad.

Es un concepto perteneciente a la tradición retórica de la Antigüedad, que distinguía con él el estilo oratorio elevado, llamado a persuadir al oyente por medio de la emoción o el ornato. Un tratado titulado *De lo Sublime*, atribuido al

griego Longino (siglo III d. C.), supera el enfoque meramente retórico del concepto al afirmar que el estilo elevado y emocionante puede ser igualmente ornado o sencillo, y al ocuparse de la psicología de la emoción: lo sublime es lo que nos emociona por su magnitud y energía superior a las facultades humanas; no sólo el lenguaje sino la Naturaleza o el cosmos, y la grandeza y profundidad del pensamiento. El tratadito de Longino fue traducido y comentado por Boileau, y tras una serie de obras que van elaborando el concepto en los siglos XVII y primera mitad del XVIII, llegamos a la que mejor representa en este ámbito el emocionalismo dieciochesco del que estamos hablando: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello* de Edmund Burke, publicada en 1757 pero que en la edición de 1759 recibe su estado definitivo.

Burke parte de una clasificación de las emociones humanas que es imprescindible conocer para entender su concepto de Sublimidad. Distingue en esas emociones dos grados: uno absoluto y otro relativo. Llama dolor y placer absolutos o positivos a los que tienen una causa concreta y efectiva, que actúa directamente en nosotros. Y placer relativo o *deleite*, al resultado de la desaparición en nosotros del dolor o del miedo; el deleite es la sensación placentera, pero aún teñida de miedo, que sentimos cuando se desvanece la amenaza de algo que se cernía sobre nosotros.

Las emociones más fuertes, según Burke, son las asociadas al instinto de conservación, o sea, el temor a la muerte y a todo lo que suponga riesgo o atentado contra la vitalidad. Los objetos capaces de hacernos temer por nuestra seguridad o integridad los llama Burke «terribles», y provocan miedo o terror, que es el miedo en grado sumo. Pues bien: ante los objetos terribles (aquellos que superan tanto nuestras fuerzas que no podríamos resistirlos) sentimos terror, que es el miedo a sufrir un gran dolor positivo o absoluto. Cuando esos objetos terribles no están en situación de dañarnos, y nos percatamos de ello, sentimos un intenso *deleite*, que es el placer relativo causado por la disminución del terror, aunque teñiéndolo siempre presente. A los objetos capaces de producir esa mezcla de terror y deleite los llama Burke sublimes. La Sublimidad es producida, de acuerdo con Burke, por: 1.º, la oscuridad, ya que, además de suponer una sensación de disminución de vitalidad, por hacer inútil el sentido de la vista, nos oculta la existencia de posibles riesgos; 2.º, el poder, la fuerza y la energía, que suponen en sí mismos, en cuanto puedan recaer sobre nosotros, un potencial riesgo; 3.º, el gran tamaño, en extensión, altura o profundidad. El grado extremo del tamaño es la Infinitud, que es más un concepto que una sensación, ya que, por definición, los sentidos humanos no pueden percibir lo infinito. Pero sí pueden tener una «sensación» de infinito, que Burke llama «Infinitud artificial». Los objetos capaces de darnos la sensación de Infinitud artificial se caracterizarán: 1.º, por la extensión; 2.º, por la *sucesión*, con lo que Burke quiere decir que esos objetos deberán desarrollarse visualmente en una misma dirección, de modo que la imaginación se sienta inclinada a prolongarlos sin fin; 3.º, por la *uniformidad*, ya que en otro caso la imaginación se dispersa en la percepción de una multiplicidad de partes y no concibe la sucesión ilimitada. No es preciso decir que en los objetos grandes y oscuros, la oscuridad, además de lo que en sí misma significa, ayudará, al ocultar los límites reales del objeto, a facilitar el vuelo imaginativo que lleva a la sensación de «Infinitud artificial».

Para Burke, el Placer es una emoción menos fuerte que el Terror; lo que produce Placer positivo o absoluto se llama Belleza, y los objetos bellos tienen características opuestas a los sublimes: pequeñez, variedad y multiplicidad de formas, delicadeza (que es carencia de fuerza y poder). En esta definición burkeana de la Belleza reconocemos la que antes habíamos visto. Porque, en efecto, lo que Burke pretende es distinguir, junto al sentimiento de la Belleza, uno muchísimo más fuerte, que tiene mayor relevancia estética porque afecta de modo más radical nuestras emociones, y eso es la Sublimidad. Este concepto viene a traducir, en un lenguaje estético, la predilección dieciochesca por las emociones como justificación última del arte, predilección que da razón de un nuevo tratamiento de la Naturaleza (el paisaje como un correlato objetivo de los sentimientos humanos, y la atención preferente, si se considera que los sentimientos fuertes son los genuinos, a la Naturaleza majestuosa y sublime: las montañas, el mar, las tormentas), de los motivos fúnebres, macabros o sobrenaturales, o del interés por la literatura y la arquitectura medievales (no en vano una oscura iglesia gótica es el tipo de edificio más adecuado para producir lo que Burke llama «Infinitud artificial»).

A este concepto clave de *Sublimidad* le dedicó Kant unas *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), reelaboradas en la *Crítica del juicio* (1790). Dice Kant:

El delicado sentimiento que nos proponemos examinar es doble: incluye lo bello y lo sublime, emocionantes y agradables los dos, aunque de modo distinto. El aspecto de una cadena de montañas cuyos picos nevados se pierden entre las nubes, la descripción de una tormenta o la que hace Milton del reino infernal, nos producen un placer mezclado con terror. El espectáculo de los prados poblados de flores y los valles surcados por arroyuelos y donde pacen los rebaños, nos produce también un sentimiento agradable, pero plenamente gozoso y amable. Para percibir en toda su intensidad la primera sensación es necesario tener el sentimiento de lo sublime, y el de lo bello para la segunda. Las grandes encinas y los parajes umbríos de un bosque sagrado son sublimes; los macizos de flores y los setos recortados por el jardinero son bellos. La noche es sublime, el día es bello. Los que poseen el sentimiento de lo sublime están inclinados hacia los sentimientos elevados de la amistad, la eternidad, el desprecio del mundo, el silencio de las noches de verano tachonadas por la temblorosa luz de las estrellas y de la solitaria luna en el horizonte. Lo sublime emociona, lo bello encanta. Lo sublime terrible, cuando se produce fuera de lo natural, se convierte en lo fantástico (Kant, 1969, págs. 18-24 —traducción mía).

Como puede verse, para Kant el problema se ha convertido en antropología espiritual: el mundo se divide en personas capaces de sentir lo sublime y capaces de sentir lo bello, y la aptitud para lo sublime es síntoma de superioridad moral. También ha asociado la percepción intensamente emocional del mundo a los ámbitos del paisaje y de lo sobrenatural o fantástico.

El emocionalismo de las Letras europeas y españolas en el último tercio del XVIII podría documentarse ilimitadamente. Bastará con citar dos ejemplos

españoles: las *Noches lúgubres* de Cadalso y la acuñación por Juan Meléndez Valdés, en su poema *A Jovino: el melancólico*, del concepto romántico de «fastidio universal» (véase Sebold, 1989, págs. 157-169 —1.^a ed., 1970—, 1974). Es evidente la continuidad de tal espíritu en el XIX, y la imposibilidad de oponer XVIII y Romanticismo. Pero tampoco debe plantearse un XVIII inherentemente escindido entre Neoclasicismo y sensibilidad como compartimentos estancos y antagónicos. En el apartado final del punto 1 del capítulo 7 he señalado que una lectura libre de prejuicios sociales de la preceptiva aristotélica, al reconocer la posibilidad teórica de una tragedia de fábula y personajes ficticios, y también de una tragedia de final feliz, dejaba abierto el camino hacia la tragedia burguesa y la comedia sentimental. La polémica relativa a cómo valorar y encajar en una lectura integral del XVIII lo que se llama o se ha llamado *Prerromanticismo*, *primer Romanticismo*, *Literatura de la sensibilidad* o *Sensibilidad ilustrada* tiene mucho de logomaquia derivada de una idea rígida de periodización; lo que sobre todo importa es describir y conocer adecuada y completamente la variedad y riqueza del universo dieciochesco (Abrams, 1975; Ayrault, 1961-1976; Baldensperger, 1937; Bertrand, 1968; Clark, 1970; Eichner, 1972; Folkierski, 1969; Frolidi, 1983; Gusdorf, 1976; Hazard, 1937; Herrero, 1989; Hipple, 1957; Lovejoy, 1970; Maravall, 1979; McClelland, 1970, 1975; Monglód, 1965-1966; Monk, 1962; Morner, 1907, 1912; Pataky Kosove, 1977; Railo, 1927; Sebold, 1974, 1983, 1985b; Thorslev, 1962; Van Tieghem, 1924-1930; VV.AA., 1975; Viatte, 1965; síntesis en Carnero, 1983).

9. La novela, un fruto tardío del XVIII español

El desarrollo de la novela española del XVIII es uno de los temas tradicionalmente desatendidos por la historiografía, y aún hoy un ámbito de extensión y contenido sólo parcialmente conocidos. Al carecerse de la cantidad suficiente de estudios monográficos sólidos, que sólo podrá proporcionar el trabajo de varias generaciones de investigadores, la bibliografía y catalogación y los estudios de síntesis de que disponemos, aunque valiosos, son por fuerza muy mejorables. El tópico del agotamiento de nuestra novela en los siglos XVII y XVIII, respaldado por la autoridad de Montesinos (1966), necesita una revisión (ya en marcha) en lo tocante a la época de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. Montesinos atribuye el vacío novelesco de la España del XVIII a siete causas: hipertrofia del doctrinarismo moral; rémora del Barroco; evasión de la realidad producto del atraso social y económico; desconsideración de la novela en la preceptiva neoclásica; escasas, tardías y deficientes (salvo casos aislados) traducciones de novela europea; amenaza de la censura y la Inquisición; limitada interpretación del *Quijote* como sátira en prosa.

Es cierto que el moralismo docente y no problemático es antinovelesco, y que la gran novela del XVIII (Marivaux, Prévost, Richardson) funda una de sus principales aportaciones, la indagación psicológica, en la casuística de las ambigüedades de la moral; y lo es que la España del XVIII no explotó a tiempo la propia tradición novelesca, ni asimiló la foránea. En cuanto a la preceptiva neoclásica y a la persecución de la heterodoxia, no eran peculiaridades españolas.

Probablemente la causa principal sea que en España faltó la clase lectora que dio vuelos a la narrativa europea; la clase que, con número de personas y poder económico suficiente, conquistaba al mismo tiempo la libertad de pensar y la libertad política.

El Neoclasicismo era hostil a la novela en su conjunto, salvo a la que se ha llamado *pedagógica* (como el *Telémaco* de Fénelon), con la dificultad añadida de no poderla considerar, por falta de tradición teórica, un género propio, que a lo sumo podía entenderse por analogía como una epopeya en prosa. Boileau, en su *Diálogo de los héroes de novela*, condena el género por frívolo, poco elevado e indecoroso; Pierre-Daniel Huet, en su *Carta sobre el origen de las novelas*, las define como «historias fingidas de aventuras amorosas», asimilables a la epopeya, con idéntica intención moralizante, menor solemnidad, mayor tolerancia para el argumento episódico.

Para encontrar una apreciación de la novela en términos modernos hay que esperar al *Éloge de Richardson* (1761) de Diderot:

Sus personajes son totalmente reales, tomados de lo usual en la vida social; sus problemas corresponden a las costumbres de todas las naciones civilizadas; las pasiones que traza puedo reconocerlas como mías [...] me pone ante los ojos el curso habitual del mundo que me rodea (Diderot, 1951, pág. 1061 —traducción mía).

En suma, una defensa de la contemporaneidad como objeto de la literatura, similar a la que contienen los *Entretiens sur «Le Fils naturel»* a propósito de lo que Diderot llamó en teatro *genre sérieux*, similar a la defensa de un teatro libre de las limitaciones neoclásicas en *Du Théâtre* de Sébastien Mercier (1773), paralela a la justificación de los géneros que en dramaturgia del XVIII llamamos *tragedia burguesa* y *comedia sentimental*. Las novelas de Richardson, sigue Diderot, conducen a la reflexión y por lo tanto a la formación moral, y mejoran los sentimientos a través de la emoción y las lágrimas, de modo que son, en un sentido no doctrinario, absolutamente morales. El marqués de Sade, tan libre de prejuicios como Diderot, publicó en 1800 su colección *Les Crimes de l'Amour*, precedida por una *Idée sur les romans*; la novela, opina Sade, tiene tres requisitos: el análisis psicológico, un argumento coherente que mantenga el interés hasta el desenlace, y la ausencia de condicionamientos morales y de moralización explícita.

En la España de la primera mitad del XVIII, Gregorio Mayans e Ignacio de Luzán son dos ejemplos paradigmáticos de incapacidad para aceptar y valorar la novela. Mayans publica en 1737 su *Vida de Miguel de Cervantes*, donde, además de descalificar las novelas de caballerías y las picarescas, reprocha a Cervantes una retahíla de nimiedades tan sorprendentes como irritantes para el lector de hoy (puntos 95 y 98, relativos a I, cap. 9, y II, cap. 55, del *Quijote*):

En la célebre pendencia que tuvo con el vizcaíno D. Sancho de Azpeitia, en suposición de que D. Quijote le arremetió con determinación de quitarle la vida, es inverosímil que el vizcaíno, que tendría ocupada la mano siniestra con las riendas de su mula, no sólo tuviese tiempo para sacar la espada con la de-

recha sino para tomar una almohada del coche, que le sirvió de escudo, pues los que iban en el coche naturalmente estarían sentados sobre ella...

No habiendo en Aragón caverna alguna que tenga de largo media legua, es contra toda verdad haber fingido que Sancho Panza anduvo por ella todo ese trecho hasta parar en un lugar donde D. Quijote, desde arriba, oyó sus lamentos (Mayans, 1972, págs. 106-108).

En las *Memorias literarias de París*, Luzán habla de la novela francesa en términos subidamente condenatorios, por su «mucha libertad y aun indecencia en cuanto a las costumbres», y la compara con las plantas venenosas, las fieras, los caimanes y los áspides (1751a, págs. 301-302; véase Carnero, 1990).

Treinta años después, la *Década epistolar* del duque de Almodóvar muestra conocimiento de la trayectoria de la novela contemporánea y sensibilidad hacia sus atractivos, aunque el juicio último viene a depender de las sabidas consideraciones morales (Almodóvar, 1781, págs. 59, 185). La información más completa y la inteligencia más despierta del XVIII español en cuanto al género novela se encuentra en las más de sesenta páginas que le dedica Juan Andrés en el vol. IV de su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Elogia Andrés a Mme. de Lafayette, Mateo Alemán, Isla, Fénelon y Richardson, a este último en términos que recuerdan a Diderot. No niega Andrés la valoración moral de la novela, pero tiene asimismo en cuenta sus valores literarios y su carácter de reflejo del mundo contemporáneo y de la psicología y conducta problemáticas de sus personajes.

Cuando Agustín García de Arrieta añade al tomo IX (1805) de su traducción de los *Principios filosóficos de la literatura* de Charles Batteux un extenso tratado sobre la novela, la considera trivial y nociva en términos generales, sin más justificación que la de instruir moralmente. El divagatorio y campanudo Marchena, en el tomo I de sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820), todavía sostiene, en pleno siglo XIX, que carecemos de reglas para enjuiciar la novela, a diferencia de las que, para otros géneros, se encuentran en Aristóteles u Horacio. Para Gómez Hermosilla, en el *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), la novela es poesía en prosa, y su finalidad la enseñanza moral. El tópico del moralismo, no entendido como Diderot lo concebía, se repite insistentemente en los prólogos de novelas y colecciones españolas del XVIII, y sin duda el propósito de adoctrinar, casi siempre en términos burdamente explícitos, fue el gran lastre en el despegue de nuestra narrativa, junto a la incomprensión (estrechamente relacionada con él) de lo que aporta la novela contemporánea en sus primeros pasos dieciochescos.

A ese respecto, por novela ha de entenderse el relato, extenso y en prosa, de una historia ficticia, con argumento orgánico y personajes evolutivos en conducta y psicología en un medio determinado. Desde este punto de vista pueden ser discutibles las dos obras con las que es tradicional iniciar la historia del género en la España del XVIII: la *Vida* de Torres Villarroel y el *Fray Gerundio* de Isla. La primera aparece entre 1743 y 1758, y la segunda entre 1758 y 1768. En 1743 la novela europea ha producido ya *Cleveland*, *Manón Lescaut* y *El deán de Killerine* de Prévost, *La Vida de Mariana* de Marivaux, *Robinson Crusoe* y *Moll*

Flanders de Defoe, *Gulliver* de Swift, *Pamela* de Richardson, *Joseph Andrews* de Fielding; a lo que hay que añadir, si el límite es 1758, *Clarisa* y *Grandison* de Richardson, *Tom Jones* de Fielding, *Roderick Random* y *Count Fathom* de Smolett. La comparación no necesita comentario.

El problema que plantea la *Vida* de Torres se sintetiza en un conocido libro de Suárez Galbán (1975). En un apretado resumen: la obra no presenta a un pícaro sino a un burgués de la época, que obtiene una integración social no degradada, aunque se incorporen algunos ingredientes de tradición picaresca; su intención es el autoelogio y la proclamación del propio éxito, aunque no falte la autodenigración en materia de valores intelectuales como procedimiento de *captatio benevolentiae*; estamos ante una autobiografía real, no fingida (una «novela certificada», es decir, una leyenda reducida a los límites de la verdad) y por lo tanto ante algo que no es novela, con excepción del *Trozo II*.

En cuanto al *Gerundio*, que para Montesinos era síntoma de la falta de conciencia novelesca de los españoles de su tiempo, y que para Marchena carecía de estructura novelesca, se le pueden poner dos reparos: ni *Gerundio* ni los demás personajes existen como tales, y todo en la obra es pretexto para ir ensartando episodios satíricos preconcebidos, de modo que cuando se agota el repertorio de éstos, el relato termina abruptamente. El *Gerundio* vendría así a ser una sátira amplificada y episódica, sin argumento ni personajes ni más interés que la sabiduría lingüística y estilística de Isla. Si la *Vida* y el *Fray Gerundio* deben seguirse considerando el inicio de la novela del XVIII, acaso haya que valorar ambas obras como intentos frustrados.

En todo caso, no los únicos ni los peores en el ámbito, aún mal conocido, de la narrativa de tiempos de los cuatro primeros Borbones, que incluye prodigios de mediocridad como *Virtud al uso* y *mística a la moda* (1729) de Fulgencio Afán de Ribera, *Morir viviendo en la aldea y vivir muriendo en la Corte* (1737) de Antonio Muñoz, *Los Enredos de un lugar* (1778-1781) de Fernando Gutiérrez de Vegas, *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo* (1779) de Antonio Ponce de León, y otras muchas.

La historia de la novela que en la España del XVIII merece tal nombre, dado el estado actual de nuestros conocimientos, empieza con la aparición del *Eusebio* (1786-1788) de Pedro Montengón, una novela pedagógica pero situada en lugares reales y época contemporánea y de protagonista no príncipesco, con lo cual nos ofrece la formación del carácter y temple moral de un individuo medio a través de su experiencia del mundo, es decir un ejemplo del modelo narrativo que el XVIII aporta a la modernidad. La más significativa de las novelas de Montengón es seguramente *El Rodrigo* (1793), la primera novela histórica de nuestro Romanticismo.

El Valdemaro (1792) de Vicente Martínez Colomer es una novela de aventuras con personajes de extrema sensibilidad y gran apasionamiento, con presentación sublime de la naturaleza y toques de supernaturalidad y terror. *La Leandra* (1797-1807) de Antonio Valladares Sotomayor utiliza la forma epistolar para narrarnos las peripecias de la protagonista en su profesión de actriz en el ambiente teatral español contemporáneo, pero el tenue hilo argumental se pierde de vista entre la maraña de historias intercaladas y la extensión excesiva y trabajosa-

mente ampliada. También epistolar es *La Filósofa por amor* (1799) de Francisco de Tójar.

La famosa *Cornelia Bororquia*, que lo fue hasta el punto de pasar al pliego de cordel, apareció en 1801 en París. Obra de Luis Gutiérrez y también de estructura epistolar, es una historia de pasión sacrílega y muerte, altamente patética. El dramaturgo Gaspar Zavala y Zamora publicó en 1804 y 1805 dos novelas: *Oderay* y *La Eumenia*. Ésta es novela sentimental, centrada en la separación de dos esposos y en el largo y arriesgado viaje de la esposa en busca de su marido. Aquélla, traducción de un original francés ambientado entre los pieles rojas y notable por su defensa de la superioridad de la vida primitiva y por haber sido fuente de *Atala* de Chateaubriand.

La Serafina de José Mor de Fuentes (primera edición conocida en 1807, aunque supuestamente apareciera en 1798) está formada por cartas cruzadas entre un militar sensible, Alfonso, y su amigo Eugenio. El desequilibrio entre sus dos partes es muy notable: en la primera se agota el discurso sentimental de las relaciones entre Alfonso y Serafina, que terminan en matrimonio. Contiene, por otra parte, elementos costumbristas de gran interés para conocer la vida social de la época.

En toda descripción, por sintética que sea, de la narrativa del XVIII hay que tener en cuenta muy destacadamente las colecciones de novelas y las misceláneas; en estas últimas lo narrativo alterna con otros elementos destinados a amenizar las tertulias o a diversificar la lectura solitaria con anécdotas y curiosidades de todo tipo.

Las colecciones gozaron de gran éxito en la Francia del XVIII: la *Bibliothèque universelle des romans* contó 224 vols. entre 1775 y 1789, incluyendo 926 obras en forma de extracto; y la *Bibliothèque universelle des dames*, 152 vols.

En España se localiza una veintena de colecciones y misceláneas, cuya vida corta y azarosa revela la poca entidad numérica de nuestro público lector. Entre las colecciones destacan *Voz de la naturaleza* (1787-1792) de Ignacio García Malo y *Decamerón español* (1805) de Vicente Rodríguez de Arellano. Entre las misceláneas, *Las Noches de invierno* (1796-1797) de Pedro M.^a Olive.

Decía más arriba que en estos últimos años se observa un importante esfuerzo de investigación en el ámbito de la novela española del XVIII. A los pocos textos tradicionalmente editados se han añadido autores y obras significativos: *Voz de la naturaleza* de García Malo (Carnero [ed.], 1995); *Cornelia Bororquia* (Dufour [ed.], 1987); *El Valdemaro* de Martínez Colomer (Carnero [ed.], 1985); *Eusebio* (García Lara [ed.], 1984); *El Rodrigo* y *Eudoxia* de Montengón (Carnero [ed.], 1990); novelas de Olavide (Núñez [ed.], 1987); *Jorge Sargo* de Viera y Clavijo (Bonnet & Romeu [eds.], 1983); *La Eumenia* y *Oderay* de Zavala y Zamora (Carnero [ed.], 1992). Por otra parte, esos autores y otros han sido estudiados como adaptadores de obras extranjeras y desde otras perspectivas: Martínez Colomer (Carnero, 1984, 1985; Cruz Casado, 1988), Montengón (Émieux, 1985; Fabbri, 1972, 1985; Hafter, 1991; Pajares, 1991), Mor (Émieux, 1983; Hafter, 1986; Quintana Pareja, 1993; Ruggeri, 1986), Olavide (Alonso Seoane, 1984, 1985, 1986, 1991, 1992, 1993; Pajares, 1992), Rejón y Lucas (Amorós, 1979; Soubeyroux, 1988, 1991), Rodríguez de Arellano (Alonso Seoane, 1988a y b), Valladares (García Garrosa, 1991b, 1992, 1993; Herrera Navarro, 1984, 1986a y b),

Zavala (Carnero, 1988a). La teoría de la novela en el XVIII (Álvarez Barrientos, 1983, 1991a; Lopez, 1988; Pérez Magallón, 1986-1987), la estela cervantina (Aguilar Piñal, 1983, 1987; Álvarez Barrientos, 1989b; Barrero Pérez, 1986) y las colecciones narrativas (Poirier, 1979, 1984) son algunos de los ámbitos hacia los que se orienta el interés actual de los dieciochistas (síntesis en Álvarez Barrientos, 1991b).

Dos formas paranarrativas han compartido la renovación del estudio de nuestra novela. La escasa cosecha de utopías españolas (el *Tratado de la Monarquía Columbina*, la *Sinapia*, el *Viaje de un filósofo a Selenópolis* o los *Viajes de Enrique Wanton*) ha sido en parte editada (Álvarez de Miranda, 1980; Avilés, 1976; Cro, 1975) y estudiada (Álvarez de Miranda, 1981, 1990; Cro, 1976, 1980; Escobar & Percival, 1984a y b; Guinard, 1977, 1990; Hafter, 1975; Laffranque, 1981; Lopez, 1981c, 1982, 1990; Palacios Fernández, 1991; VV.AA., 1990a) y también los libros de viajes (Alí Bey, 1982; Caso [ed.], 1981; Cioranescu [ed.], 1976, 1983; Pemán Medina [ed.], 1992; Pérez Sánchez [ed.], 1978; Tejerina [ed.], 1991; Fabbri, 1986, 1993; Piwnik, 1983; Romero Tobar, 1989).

10. Diversidad y relevancia del teatro dieciochesco

En el mundo literario del XVIII el teatro es el género de mayor importancia, por varias razones. Al principio de esta Introducción se indicaba que el planteamiento de la oferta cultural ilustrada quedaría incompleto de no tenerse en cuenta los cauces de transmisión existentes en la España de las Luces. Esa transmisión no es exclusiva de la letra impresa; la audiovisual ha sido siempre primordial en la Historia de la Humanidad, y lo era en el XVIII a través del teatro, de la literatura de cordel, de la lectura colectiva en voz alta de la prensa, y de la predicción.

El teatro es en el XVIII un verdadero medio de comunicación de masas, ya que no requiere un destinatario alfabetizado y por lo tanto escapa a las limitaciones tocantes a la educación y a la circulación del libro. Por ser la recepción de su mensaje mucho más amplia que la de cualquier impreso, el teatro adquiere una capacidad de conformar la conducta y la opinión pública a la que el poder hubo de ser sensible. Es frecuente que la censura no pusiera objeciones, en los dramas impresos, a determinados pasajes que eran sin embargo prohibidos en escena. Por otra parte, el teatro pudo ser objeto de iniciativas de reglamentación y dirección gubernativa gracias a su influencia social, circunstancia que los neoclásicos aprovecharon reiteradamente para imponer sus principios por decreto, presentando su doctrina como un sistema que, al margen de lo literario, llevaba al mantenimiento del orden público, a la sumisión a la autoridad constituida y al respeto de la estructura social vigente.

En segundo lugar, la gama teatral es sumamente amplia en la España del XVIII. Continúa activa la herencia del siglo anterior, incrementada por los dramaturgos populares, mientras se intenta llevar a los coliseos tragedias y comedias de inspiración neoclásica, adaptaciones del teatro extranjero o refundiciones del de tradición propia; en la segunda mitad del siglo aparecen las formas

sentimentales y patéticas; el teatro musical se extiende a lo largo del siglo, desde la ópera a las formas populares y los melólogos.

La historiografía teatral del XVIII se ha centrado hasta hace bien poco en un reducido número de autores considerados mayores, despreciando el estudio de multitud de dramaturgos cuyo valor documental es precioso. Entender la Historia como un desfile de notables es peligrosa metodología; los fenómenos y procesos —dentro de los cuales muestran los mejores sus verdaderos quilates— se pierden de vista, y se cae en el error de omitir aquellos que no fueron encarnados por personalidades de primer orden ni se tradujeron en obras de especial relevancia. El criterio de calidad es siempre discutible, e inherentemente ajeno a la misión del historiador cuando se utiliza para aislar de un contexto omitido determinadas obras calificadas de maestras, del mismo modo que la superficie entera de Pompeya y Herculano, sus viviendas humildes, sus objetos de uso cotidiano o los graffiti de sus tabernas son tan buen documento de la cultura romana como las esculturas y gemas que arrancaban de su ambiente los arqueólogos de Carlos III.

En tercer lugar, en el trasfondo del hecho teatral dieciochesco existe un denso cuerpo de doctrina y preceptiva, el Neoclasicismo, que origina una polémica entre tradicionalistas e innovadores, en germen ya en la *Poética* de Luzán y cuya actividad llega hasta bien entrado el siglo XIX (Carnero, 1978, 1982, 1994a y b), tras haber dejado una nutrida estela de proyectos de reforma y disposiciones legales tendentes a ponerla en práctica. Esta dimensión del hecho teatral dieciochesco es un significativo reflejo de la mentalidad de la época, tanto como las Academias o las Sociedades de Amigos del País, y nuestra comprensión de ésta quedaría sin aquella privada de un elemento esencial.

La situación del teatro español no era muy halagüeña ni en lo material ni en lo institucional. Las condiciones materiales de los coliseos no eran las mejores, y los espectadores sufrían gran incomodidad especialmente en patio, gradas y cazuela. El parasitismo de Ayuntamientos e instituciones benéficas pesaba sobre la recaudación. Los directores de compañías y los actores admitían o rechazaban las obras. La formación profesional de los actores era anárquica; el vestuario quedaba a su cargo, y el tiempo de ensayo era siempre insuficiente, con excesiva y ostensible dependencia del apuntador. Los teatros estaban además expuestos a clausuras imprevisibles por prejuicios devotos (sobre coliseos, véase Allen, 1986; Andioc, 1970; Davis & Varey, 1991; Domergue, 1988; Subirá, 1950; sobre actores, Álvarez Barrientos, 1988a; Cotarelo, 1896, 1897; Díez Borque [ed.], 1989; Rodrigo, 1972; Subirá, 1960; estudios locales en Aguilar Piñal, 1974; Almuiña, 1974; D'Ors, 1974-1975; Figueras Martí, 1981; Larraz, 1974; Menéndez Peláez, 1986; Pino, 1974; Suero Roca, 1987; Vallejo, 1983-1984).

Una nutrida corriente de teatro ajeno a las exigencias neoclásicas recorre el siglo, para escándalo de los reformadores; hereda la tradición del teatro *nacional* del XVII y evoluciona a lo largo del XVIII con personalidad propia, desde autores con un pie en el Barroco como Antonio de Zamora a dramaturgos de fin del XVIII como Valladares o Gaspar Zavala, e incluso posteriores como Grimaldi (Gies, 1988). Sainetes, entremeses, comedias de santos, de magia, de bandoleros, de figurón y heroico-militares gozaron del favor de un público cuya importancia numérica y origen social se puede discutir, pero cuya existencia parece innega-

ble. Al conocido testimonio al respecto que es *Los literatos en Cuaresma* (1773) de Tomás de Iriarte puede añadirse otro anterior en unos treinta años, el de Cristóbal del Hoyo Solórzano en *Madrid por dentro*, interesantísimo documento costumbrista recuperado gracias a una reciente edición:

Y no en balde el nombre de corrales les pusieron, pues como cabras los hombres, envueltos en capotes pardos (y nadie de otra forma fuera) van, en chupa y sin cabellera, a verlas [...] El teatro es un hospital sin hilas, y los comediantes unos pobres de hospital [...] El patio está siempre lleno de aprendices y cocheros [...] y siendo este género de gentes los mantenedores, sólo para lisonjear a éstos hay elección de comedias [...] Yo vi representar una comedia [...] en la cual Nuestro Señor se introduce en casa de [la Magdalena], con la que danzó un minuete en hábito de galán [...] ¿Y cómo piensas que subió Su Majestad? ¿Piensas que en alguna nube, o crees que en los átomos del Sol? Pues no, señor. Visibles unas dos sogas, como quien sube agua de un pozo bajaron y lo subieron a porfía de las manos y a desordenadas voces [...] En otras dos comedias [...] había el vuelo de un borrico en una y de una columna en otra [...] El jumento era un burro tal en carne viva [...] bajaron a vista de ojo dos sogas con dos ganchos [...] durando un cuarto de hora el subirlo y dos siglos de inquietud el celebrarlo con gritos formidables, silbos, rebuznos y risadas (Hoyo Solórzano, 1983, págs. 144-147).

El atractivo del teatro que burlonamente describieron Hoyo e Iriarte (Álvarez Barrientos, 1988b, 1989a, 1990; Buck, 1982, 1986; Caldera, 1982, 1988, 1990; Caldera [ed.], 1983; Caldera *et al.* [eds.], 1992; Caro Baroja, 1974; Díez Borque, 1975; McClelland, 1970, II, capítulos 14 y 15; Palacios Fernández, 1992; Sureda, 1980; Vallejo, 1989, 1993) descansaba en los atractivos de una acción rápida y en la espectacularidad de una escenografía y tramoya que, a pesar de su técnica rudimentaria, explotaba al máximo sus posibilidades. Por citar entre muchos un caso que conozco bien, Gaspar Zavala y Zamora utilizó fortificaciones y puentes trucados para derrumbarse, grutas y sepulcros, barrocos escenarios alegóricos y mutaciones, desfiles y combates, disparos, cañonazos, incendios, truenos y relámpagos, tambores, campanas y trompetas (Carnero, 1989c).

Con tan estupenda parafernalia tuvieron que competir los dramaturgos que se sujetaban al rigor neoclásico. Su producción arranca en 1750, con la *Virginia* de Agustín de Montiano, y entra en el siglo XIX con Manuel José Quintana y María Rosa Gálvez.

La tragedia, junto a algunos intentos de situación de sus asuntos en la Antigüedad (la misma *Virginia*, *Lucrecia* de Nicolás Moratín, *Jahel* de López de Sedano o *Idomeneo* de Cienfuegos) se orientó hacia los temas de historia nacional, ante los que cabía esperar mayor interés y respuesta, desde la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala a *Doña María Pacheco* de Ignacio García Malo, pasando por el *Ataúlfo* de Montiano, *Florinda* de María Rosa Gálvez y otros temas medievales, como el *Guzmán el Bueno* de Nicolás Moratín, *Don Sancho García* de Cadalso o los *Pelayos* de Jovellanos y Quintana. Muchas de estas tragedias se escenificaron, pero en términos generales su éxito fue escaso. El uso de la preceptiva no fue siempre hábil y acertado, ni tampoco la imitación

de la tragedia griega. En *Numancia destruida*, por ejemplo, es poco aceptable para la mentalidad del público contemporáneo hacer depender la catástrofe del ambiguo dictamen de un oráculo, y poco conveniente para la economía de la obra la mezcla del asunto heroico con una intriga amorosa forzosamente enlazada con él, y que desapareció en la refundición de Antonio Sabiñón. La tragedia estaba además atada de pies y manos por el riesgo que suponía la lectura en clave contemporánea de la conducta desaforada de reyes y príncipes que es propia del género.

La comedia inicia su andadura con *La Petimetra* (1762) de Nicolás Moratín y, prácticamente en el reinado de Carlos IV, ofrece los mejores frutos del teatro de nuestro XVIII en la pluma de Tomás de Iriarte y Leandro Moratín.

Dejando a un lado lo concerniente específicamente a los más destacados de entre los autores mencionados, como Leandro Moratín (Andioc, 1965, 1974, 1979, 1989; Dowling, 1961, 1970, 1971, 1976, 1980; Dowling [ed.], 1970; Lázaro Carreter, 1961; Maravall, 1978b; VV.AA., 1980) o como García de la Huerta, en razón de la significación política de su *Raquel* ante todo (Andioc, 1975; Cañas, 1988; Deacon, 1976, 1988; Fabbri, 1974; Regalado, 1986; Ríos, 1987; Sebold, 1988; Shaw, 1986; VV.AA., 1988), el teatro del Neoclasicismo español no ha recibido los suficientes estudios de conjunto que permitan disponer de una visión sintética de sus formas y de su ejecución de las normas que lo inspiraron (Busquets, 1990; Cañas, 1982; Fernández Cabezón, 1984, 1989a; McClelland, 1970, I; Mendoza Fillola, 1981; Shaw, 1991).

Las tragedias y comedias de nuestro Neoclasicismo se publicaron en muchos casos precedidas por prólogos de carácter polémico y censorio contra el teatro contemporáneo que escapaba a sus directrices, a los que hay que añadir textos autónomos como los tres *Desengaños* de Nicolás Moratín o los que aparecieron en las páginas de *El Pensador* o *El Censor*. Los neoclásicos consiguieron que el poder respaldara sus propósitos y obtuvieron éxitos legales como las prohibiciones de autos sacramentales y comedias de santos en 1765, y de éstas y comedias de magia en 1788. Pablo de Olavide realizó en Sevilla una importante gestión de ámbito teatral, y en 1799 se aprobó un ambicioso plan de reforma, cuyos mentores fueron Santos Díez González y Moratín. Su corta vigencia impidió que la prohibición de obras consideradas inaceptables, la refundición de las salvables y la traducción de las extranjeras convenientes pudiera dar fruto; éste se redujo en la práctica a la publicación de un *Teatro Nuevo Español* aparecido en 1800 y 1801, con listas de obras mandadas retirar al principio de sus volúmenes.

La enumeración de los reproches de los neoclásicos al teatro español del XVII y al popular y de consumo del XVIII, de tema tanto religioso como profano, sería interminable: no respetar las Unidades ni la Verosimilitud, usar un lenguaje inadecuado a la clase social de los personajes, presentar comportamientos inmorales e indecorosos en mujeres y príncipes, contener abundantes errores en historia, geografía o costumbres, caer en la mezcla tragicómica; en resumen, vulnerar sistemáticamente las reglas y, según un prurito de entretenimiento mal entendido, olvidar la influencia del teatro sobre la moral y las costumbres del espectador. Clavijo y Fajardo advertía, en el *Pensamiento XX*, que los jóvenes españoles aprendían en tal teatro a desobedecer a sus padres, al Evangelio y al rey; Nicolás Moratín lo consideraba, en su primer *Desengaño*, «la escuela de la maldad, el es-

pejo de la lascivia, el retrato de desenvoltura, la academia del desuello» (1762, págs. 12-13), y Leandro advertía a Godoy, en carta de 20 de diciembre de 1792, del peligro de tolerar en él «cuanto puede inspirar relajación de costumbres, ideas falsas de honor, quijotismo, osadía, desenvoltura, inobediencia a los magistrados, desprecio de las leyes y de la suprema autoridad» (1793, pág. 143).

A los defectos citados hay que añadir los personajes llamados *graciosos* (de suyo indecorosos en su actitud en las situaciones graves y frente a los personajes elevados) y los entremeses, bailes y tonadillas; todo ello quiebra el discurso y el tono dramático y, naturalmente, la Ilusión o identificación. De entre las formas del teatro de su tiempo, los neoclásicos consideraron especialmente dañosos los autos y las comedias de santos, por añadir a los vicios comunes el tratamiento indecoroso de la religión. Los autos, para mayor inri, daban pie a situaciones pintorescas y escandalosas ante un público que, ayuno de su carácter religioso, los interpretaba como comedias de capa y espada, de enredo o *de teatro* (de gran espectáculo). Representando en una ocasión María Ladvenant el papel de Virgen María en la escena de la Anunciación, y siendo pública su turbulenta vida amorosa, el patio estalló en cuchufletas e insultos soeces al contestar ella al Ángel que no comprendía su mensaje, por no haber conocido varón. En otra ocasión, un espectador no pudo evitar, oyendo a Lucifer pronunciar un cumplido discurso en verso florido, un estentóreo *¡Viva el Demonio!* que lo condujo ante la Inquisición (Aguilar Piñal, 1966, 1986; Aguirre, 1986; Barrera & Bolaños, 1985; Bolaños, 1984; Cotarelo, 1904; Deacon, 1991; Dérozier, 1981; Domínguez Ortiz, 1983, 1984a y b; Hernández, 1980; Kany, 1929; Lafarga, 1989, 1993; Maravall, 1982, 1988; Palacios Fernández, 1990; Subirá, 1932).

El teatro sentimental del XVIII español ha sido un terreno tan olvidado por nuestros dieciochistas, que no hace mucho uno de los más reputados pudo escribir que *El Delincuente honrado* de Jovellanos es «la única muestra que tenemos en nuestra literatura de lo que se llamó drama burgués y comedia sentimental o lacrimosa o patética» (Arce, 1981, pág. 380), error de bulto señalado por Sebold (1982, pág. 302). El desliz de tan buen conocedor de nuestro XVIII evidencia palmariamente la necesidad de seguir profundizando en muchas zonas poco conocidas de nuestro Siglo de las Luces, y de prestar atención a tantos autores considerados menores desde caducos criterios que sólo sirven para desfigurar los hechos literarios.

La distinción neoclásica entre tragedia y comedia (véase el punto 1 del capítulo 7 de esta obra) en cuanto al asunto, su tratamiento y el rango de sus personajes, era socialmente inaceptable en la segunda mitad del siglo. La burguesía, protagonista ascendente en la vida cotidiana, cultural y política del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro en el que el género elevado y digno, la tragedia, estaba reservado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. Necesitaba un teatro que la presentara con la máxima dignidad literaria y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social, en los ámbitos de la moral familiar, de las actividades económicas y profesionales y del igualitarismo jurídico. En todos ellos se dan, en la vida real, situaciones graves y a veces trágicas, con las que el hombre medio puede identificarse sin esfuerzo, por lo que un teatro fundado en ellas ten-

dría tanta o más capacidad moral que la tragedia clásica. Así lo defiende Diderot en las *Conversaciones sobre «El Hijo natural»*:

¿Acaso no podéis imaginar el efecto que os haría una situación real, vestiduras de hoy, parlamentos adecuados a las acciones, acciones naturales, y peligros que amenazan a vuestros padres y amigos, y a vos mismo? Un revés económico, el miedo a la vergüenza, las consecuencias de la miseria, una pasión que lleva al hombre a la ruina, a la desesperación y a la muerte violenta, no son sucesos infrecuentes, ¿y no admitís que os afectarían tanto como la muerte fabulosa de un tirano, o el sacrificio de un niño en el altar de los dioses de Atenas o de Roma? (1967, pág. 92 —traducción mía).

Los protagonistas de este nuevo teatro son burgueses o populares, de modo que corresponden, dentro de las convenciones neoclásicas, a la comedia. Unas veces se sitúan en el tiempo histórico del espectador, otras en el pasado, y pueden ser reales o ficticios, lo cual apunta tanto a la tragedia como a la comedia. Son buenos y virtuosos, lo que corresponde a la tragedia, aunque el desencadenante de la peripecia no va a ser el error o falta que lastra al héroe trágico, sino la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, otras de las condiciones del nuevo orden burgués.

Esos protagonistas se caracterizan por su sensibilidad y capacidad de desajuste emocional, traducido en patetismo, llanto, desesperación, furia, enajenación y demás pasiones semejantes; y por seguir el instinto como norma de conducta que inclina al bien y se manifiesta especialmente en el amor, siendo la motivación emocional de una inclinación o conducta garantía de su justificación moral. Resultan así realzados los personajes femeninos, por su supuesta y tópica obediencia a emociones e instintos frente a la razón y el cálculo. Los antihéroes encarnan características opuestas: se definen por su inhumanidad o insensibilidad, por su maldad o por los vicios considerados propios de la aristocracia nobiliaria (libertinaje, orgullo, despotismo).

Para sus defensores, este teatro resultaba superior en términos de moralización a los dos géneros admitidos por el Neoclasicismo. La comedia, efectivamente, moraliza; pero lo hace por el procedimiento indirecto de ridiculizar el vicio. La tragedia, presentando las catastróficas consecuencias del sino de personajes moralmente ambiguos. En ambos casos, la moralización reside en la exhibición ejemplar de conductas reprobables, siempre que esta definición unificadora tenga en cuenta la ambigüedad constitutiva del héroe trágico y la polivalencia del concepto de *kátharsis*. En ambos casos, la moraleja es indirecta: se trata de la negación de una negación, y cabe desde luego plantearse la posibilidad de moralizar de otro modo. Dos importantes obras, aparecidas en 1758, van a derruir ese procedimiento moralizador. En su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Juan Jacobo Rousseau opina que la tragedia no purifica las pasiones, sino que las excita, y que el rango elevado y la no contemporaneidad de los héroes trágicos distancian al espectador, en lugar de provocar su identificación admirativa. Para Diderot, en su *Discurso sobre la poesía dramática*, sólo tendrá efecto moralizante un teatro que presente personajes, ideas y conflictos semejan-

tes en todo a los del espectador, tomados de la vida real, corriente y contemporánea, y que le afecte emocionalmente, desde la inmediata semejanza humana entre el mundo del espectador y el de la escena, y presentando ante todo las excelencias de la virtud sometida a prueba.

La tercera de las *Conversaciones* de Diderot nos propone una tipología de personajes directamente relacionada con la gama temática del nuevo teatro. Frente a los *caracteres* (las grandes categorías morales, limitadas en número y forzosamente repetitivas), las *condiciones* (diversos *status* profesionales) y las *relaciones* (*status* definidos en el seno de la familia). Condiciones y relaciones, combinadas entre sí, y moduladas de acuerdo con la gama del carácter, pueden producir infinidad de nuevas situaciones dramáticas: en ello está, según Diderot, la riqueza y la moralidad potenciales del *género serio*. Su novedad se evidencia en multitud de circunstancias: el *status* y catadura moral de los personajes se adhiere unas veces a los paradigmas trágicos, otras a los cómicos; los personajes de rango elevado suelen aparecer como antihéroes; la sentimentalidad se opone al Decoro; el asunto trágico acepta temas y personajes bajos y contemporáneos, y suele tener un final feliz, consistente en el triunfo de la virtud. Esta peculiar forma mixta acepta las Unidades neoclásicas y prefiere la prosa al verso.

El teatro innovador del que venimos hablando fue llamado *drama*, *comedia seria*, *comedia sentimental* y *tragedia burguesa* (véase Carnero, 1994a), con todas las variantes adjetivales imaginables. Dichas denominaciones fueron usadas unas veces (las menos, y con insuficiente claridad) para designar géneros distintos; otras (las más) como sinónimos. La confusión terminológica heredada del mismo XVIII es frecuente en la historiografía, hasta nuestros días. Si el nuevo teatro admite tragedias de tema y personajes bajos o comedias de tratamiento trágico, con final ya feliz, ya desgraciado, podríamos llamar *comedia sentimental* a la de desenlace feliz, y *tragedia burguesa* a la de desenlace desgraciado, siendo común a ambas el tono sentimental y patético, los asuntos de la vida cotidiana contemporánea y de ámbito privado y familiar, y los personajes burgueses o populares. En cuanto a su incompatibilidad con el Neoclasicismo, lo era con su versión y práctica teatral habituales, pero conviene recordar que en el ámbito teórico la *Poética* de Aristóteles admitía la tragedia de final feliz y de fábula y personajes ficticios (véase nuestro capítulo 7, punto 1 en cuanto a esto último; y para todo lo tratado: Bernbaum, 1958; Caldera, 1991; Carnero, 1988b, 1989a y b, 1993, 1994a y b; Checa, 1989; Ebersole, 1985; Ellis, 1991; Eloesser, 1970; Evan, 1947; Gaiffe, 1971; García Garrosa, 1989a; Huerta Viñas, 1991, 1993; Lanson, 1970; McClelland, 1970, II; Morange, 1991; Palacios Fernández, 1993; Pataky Kosove, 1977; Pinto, 1993; Polt, 1959; Rhoades, 1989; Sebold, 1985b; Subirá, 1928, 1949-1950).

Para una visión del teatro español del XVIII en conjunto, consúltese Andioc, 1970; Cook, 1959; Mérimée, 1983; síntesis en Andioc, 1980; Díez Borque (ed.), 1988.

En estos últimos años la bibliografía sobre teatro español de nuestro siglo se ha enriquecido con destacadas aportaciones. Aunque nos siguen faltando ediciones de textos contemporáneos sobre el hecho teatral, disponemos de las *Memoorias* de Armona (Álvarez Barrientos *et al.* [eds.], 1988) y de la *Disertación sobre las comedias de España* de Nasarre (Cañas [ed.], 1992).

En cuanto a textos teatrales, han aparecido ediciones de *El Anillo de Giges* de Cañizares (Álvarez Barrientos, 1983), *Solaya* de Cadalso (Aguilar Piñal, 1982), varias de Ramón de la Cruz (Martín Larrauri, 1984; Coughlin, 1987; Lafarga, 1990; Gallego & Torres, 1992), *Raquel* de García de la Huerta (Ríos, 1988, sin perder de vista la de Andioc, 1970), tres comedias de Iriarte (Sebold, 1978; Garelli, 1988), dos de *Pelayo* y tres de *El Delincuente honrado* de Jovellanos (Caso, 1984, 1987; Polt, 1993), *El Filósofo moderno* de Lassala (Espinosa, 1990), *Marta aparente* de López de Sedano (Calderone, 1984), varias de Mor de Fuentes (Doménech & Hormigón, 1990), *La Petimetra* de Nicolás Moratín (Cañas, 1989), *El Precipitado* de Trigueros (Bolaños, 1989), *El Hechizado por fuerza* de Zamora (Ebersole, 1991), un sainete de Gaspar Zavala (Fernández Cabezón, 1990b). En cuanto al teatro de la Guerra de la Independencia, *El triunfo mayor de España* de Valladares (Palacios Fernández, 1988) y obritas de Enciso Castriellón, Valladares, Zavala y Zamora y otros (Larraz, 1987). Nuestro conocimiento del sainete cuenta ya con la esperada tesis de Mireille Coulon (1993). Se han publicado importantes obras de bibliografía y referencia: Herrera Navarro, 1993; Lafarga, 1983-1988; Paz, 1989, vol. III; Sánchez Mariana, 1986, 1989a y b; Vega García Luengos, 1991.

Formas, épocas y dramaturgos tradicionalmente despreciados por la historiografía son hoy objeto de estudio en activos frentes de investigación. Además de las comedias de magia y santos o el teatro sentimental, tratados más arriba, cabe citar el teatro de la Guerra de la Independencia (Freire, 1988; Gies, 1991; Lafarga, 1991; Larraz, 1974, 1977, 1988, 1991; Lope, 1991), y los dramaturgos Antonio Valladares de Sotomayor (García Garrosa, 1989b, 1989-1991, 1991a; Guinard, 1979, 1981, 1984; Herrera Navarro, 1984, 1986a; Monaco, 1979, 1979-1980) y Gaspar Zavala y Zamora (Carnero, 1989c y d, 1991, 1993, 1994a; Fernández Cabezón, 1987, 1989b, c y d, 1990a y b).

11. La poesía española del XVIII, desde Góngora a la noche y los sepulcros

La poesía de la primera mitad del siglo puede considerarse una prolongación del Barroco, que recrea el legado gongorino (Glendinning, 1961, 1991) con la extravagancia propia de una estética agotada; los escritores y teóricos representativos de la mentalidad propiamente dieciochesca, como Ignacio de Luzán, Leandro Moratín o el P. Isla (y recuérdese lo dicho sobre la polémica teatral) rechazarán en bloque esa herencia, salvo la poesía popularista, y ese rechazo lo irá transmitiendo de generación en generación la crítica hasta la reivindicación de Góngora por los poetas del 27.

Pasado el momento gongorino, la poesía del XVIII se diversifica en un abanico de tendencias que no se excluyen ni se sustituyen sucesivamente; se encabalgan y tienen vigencia simultánea, de modo que la inmensa mayoría de los poetas de la segunda mitad del siglo militan en varias de ellas o en todas, teniéndolas en su horizonte creativo como posibilidades alternativas.

El concepto de Rococó ha demostrado ser de gran utilidad para distinguir una corriente de la poesía dieciochesca que manifiesta la aspiración del siglo al

hedonismo, a la liberación y a la felicidad (Arce, 1981; Hatzfeld, 1972; Herrero, 1975; Macrì, 1962; Polt, 1979) que en ocasiones desemboca en el erotismo franco y declarado (Fernández Nieto, 1980; Pinto, 1981). El amor es naturalmente su tema central, galante y voluptuoso; tópicos los personajes, disfrazados bajo atuendos pastoriles, y las situaciones. El culto a la belleza femenina da lugar a pormenorizadas descripciones del cuerpo de la mujer amada, y frente a la tradición heroico-mitológica, el Olimpo aparece sólo en sus manifestaciones amables, frívolas y tiernas. El Rococó canta las alegrías del amor y los placeres básicos, y se sitúa en el ideal *lugar ameno* de la tradición; el lenguaje abunda en adjetivos, diminutivos, exclamaciones gozosas y términos preciosistas; su ligereza prefiere el verso de arte menor. Lo cultivaron Meléndez Valdés y Cadalso, los dos principales representantes del Romanticismo sombrío y patético de nuestro XVIII, y ello es el mejor síntoma de la convivencia y simultaneidad de tendencias poéticas antes aludidas.

Llamamos *Poesía ilustrada* a la que tiene la finalidad de propagar verdades útiles, ideales reformistas o consideraciones filosóficas y morales constructivas (Abellán, 1982; Aguilar Piñal, 1981; Arce, 1977) con la pretensión de servir a la formación y el progreso de la colectividad, finalidad que exige estructura expositiva en los textos, lenguaje al servicio de la comunicación y control de la subjetividad a menos que sirva para reforzar la fuerza persuasiva del mensaje. Su destinatario puede ser tanto la masa social como las clases superiores y rectoras e incluso un solo individuo (el rey o un alto magistrado), con lo cual en el XVIII la *poesía de circunstancias* y el arte celebrativo adquieren una nueva dimensión: recordemos las odas de Meléndez Valdés a José Bonaparte, la de Quintana a Jovellanos con ocasión de su nombramiento en el Ministerio de Gracia y Justicia o el óleo de José Camarón titulado *Carlos III protector de las Artes*, conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es habitual citar un poema de Jovellanos como resumen de las razones de la poesía ilustrada: la *Epístola a sus amigos salmantinos* (Meléndez Valdés, Diego González, Juan Fernández de Rojas). Parte Jovellanos de la afirmación de que el compromiso con los sufrimientos de la Humanidad exige a los poetas dedicarse a los temas didácticos, y propone como temas el elogio de la virtud y la censura del vicio, los episodios ejemplares de la Historia nacional y la reforma del teatro. La «sonante trompa» que reclama Jovellanos tuvo un amplio repertorio de melodías. Él mismo, en su *Epístola a Poncio*, clamó por la repoblación forestal y la extensión y cercado de las explotaciones agrícolas, y en sus dos *sátiras a Arnesto* denunció las malas costumbres, femeninas y masculinas, de la nobleza. Quintana escribió sendas odas a la imprenta y a la vacuna, con motivaciones ideológicas en ambas que trascienden el elogio de los avances científicos y técnicos. Pedro Montengón, en sus tempranas *Odas de Filópatro*, alabó a los gobernantes benéficos por su contribución al progreso de la Humanidad y de su país, cantó los méritos de la laboriosidad, de la Industria y de la apertura de vías de comunicación, censuró la guerra no defensiva, la ociosidad de la nobleza, la intolerancia y los errores de la colonización española de América (explotación inhumana de indios y negros, actividad económica depredatoria y no productiva). Meléndez, en *El Filósofo en el campo* y desde el pensamiento fisiocrático, defendió los derechos del campesinado frente a la plutocracia urbana; Cienfuegos, en *En alabanza*

de un carpintero llamado Alfonso, clamó contra la injusticia, la desigualdad y la opresión.

En ocasiones, las fronteras entre la poesía ilustrada y la romántica no son precisas: me refiero a los poemas que caben en lo que Jovellanos llamaba la *moral filosofía*. La reflexión filosófico-moral sobre la condición humana y la virtud aparece en poemas de tono didáctico, pero que en ocasiones pierden la ponderación discursiva para convertirse en desahogos emocionales de tintes sombríos, entre los cuales la desesperación y el pesimismo ocupan el lugar de las conclusiones morales constructivas. Ocurre algo similar en poemas de contenido religioso en los que, rechazándose la religiosidad convencional, se propone una solución deísta al problema del conocimiento de la divinidad, y una moral de benevolencia y tolerancia basada en la ley natural. El deísmo, buscando el conocimiento de Dios no en las especulaciones teológicas ni en dogmas repugnantes a la razón, sino en la simple evidencia de su existencia necesaria, encuentra la mejor prueba de esa existencia en el espectáculo del universo, cuya contemplación se carga de emoción. Por otra parte, la grandeza del mundo natural, testigo del poder divino, tiene todos los atributos de la Sublimidad: poder, fuerza, energía, extensión y tamaño, muy superiores a las facultades humanas y pábulo de una introspección emocional que puede cargarse o no de sentimiento religioso.

En *La nueva Heloísa* de Rousseau, en el *Obermann* de Senancour, en el *Viaje a los Pirineos* de Ramond de Carbonnières, la visión de la Naturaleza se presenta como refrendo de la desazón de las almas sensibles; nuestros poetas del XVIII la experimentaron también: la *Epístola del Paular* de Jovellanos, *La tarde* de Meléndez, *Al Mar* de Quintana.

Otra zona temática muy característica del emocionalismo dieciochesco es la que toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y a la luna como punto de partida para una meditación desesperanzada sobre la condición humana, centrada en la amenaza de la muerte. Los *Night Thoughts* (1742-1745) de Edward Young son la obra más representativa de esta corriente, abundantemente representada en la poesía española del XVIII: *La Noche y la soledad* de Meléndez, *La Escuela del sepulcro* de Cienfuegos.

En su *Epístola del Paular*, Jovellanos habla de «inquietud funesta», y de «tristeza universal» Cienfuegos en *El Otoño*. Se trata de un sentimiento que aparece profusamente en las letras europeas contemporáneas, una profunda e irredimible sensación de soledad y aislamiento, una falta total de vocación para la vida. Sebold la estudió en un ensayo, *Sobre el nombre español del dolor romántico* (de 1968; véase en 1989), del que resulta la originalidad española en la acuñación de un nombre preciso para definirlo, que debemos a Meléndez en su poema *A Jovino: el melancólico*: el de «fastidio universal». Una prueba más entre otras muchas, aunque especialmente significativa, del origen dieciochesco del Romanticismo.

El estudio de la poesía dieciochesca española (síntesis en Checa *et al.*, 1992) se ha enriquecido en estos últimos años con ediciones de la obra de Meléndez Valdés (Polt & Demerson, J., 1981-1983), Montengón (Carnero, 1990, II), Manuel Pardo de Andrade (Saurin, 1988), Diego Antonio Rejón de Silva (Rejón, 1985), Manuel Sánchez Salvador (Patier, 1987) y Viera y Clavijo (Viera, 1985), y con útiles antologías (Polt, 1986 —en su última edición—; Reyes, 1988, 1989,

esta última dedicada a la poesía erótica). En cuanto a la bibliografía interpretativa y crítica, deben destacarse estudios sobre León de Arroyal (Pallarés Moreno, 1993), la llamada Escuela salmantina (Flor, 1982), García de la Huerta (Lama, 1993), Lista (Gil González, 1987), Manuel M.^a del Mármol (Rey, 1990), Meléndez (Polt, 1987), Montiano (Fernández Cabezón, 1989a), Félix José Reinoso (Ríos Santos, 1989), Francisco Gregorio de Salas (Sabido, 1987), o la poesía de la Guerra de la Independencia (Freire, 1993).

12. Conclusión

En un largo ensayo aparecido en 1934 como encarte del número 20 de la revista *Cruz y Raya*, y titulado *Siluetas y sombras*, habla Ramón Gómez de la Serna de lo limitado y empobrecedor que es el concepto de «Siglo de las Luces» en su acepción habitual, y se pregunta por qué no fraternizamos más con la sombra, y por qué no recetan los médicos de vez en cuando una *cura de sombras*.

Cuando redacté el índice de esta obra intenté que, con las limitaciones impuestas por su extensión, contuviera lo que siempre he echado de menos en las de su género. En primer lugar, que se oscureciera en su justa medida la luminosidad de las Luces, prestando atención a la valoración dieciochesca de lo irracional y lo patético; en segundo lugar, que se iluminaran las muchas zonas oscuras en nuestro conocimiento del pensamiento y las Letras del siglo, esas zonas en las que determinados géneros no produjeron autores de primera fila ni obras maestras, y sin las cuales los fenómenos literarios no pueden verse como procesos continuos.

La simple lectura del índice dará al lector una idea inmediata del libro que se ha querido diseñar. El capítulo 1 trata las cuestiones propias del *marco* específico del hecho literario: extensión, niveles e instituciones educativas; producción, comercio, problemas de circulación del libro; papel de la prensa periódica en la transmisión de la cultura.

El capítulo 2 intenta enfocar el arranque de la Ilustración española no reduciéndolo a la figura aislada del P. Feijoo. Se trata de la aparición del ensayo y su significación en la mentalidad del XVIII, y se sitúa a Feijoo en la amplia corriente de entrada en España del pensamiento y la ciencia modernos, con lo cual queda superada la tradicional condena de importantes escritores de la época a capítulos secundarios.

En el capítulo 3 se plantea la entidad del corpus de doctrina y preceptiva característico del XVIII, el Neoclasicismo, y el enlace entre los siglos XVIII y XIX desde el origen en el primero del Romanticismo.

Los capítulos 4 y 9 se dedican a la poesía. Hemos incluido en este género, mejor que en cualquier otro, las *Noches lúgubres* de Cadalso, y agrupado en una sección los poemas extensos, habitualmente olvidados.

Cuatro capítulos (5, 6, 7, 10) se ocupan del teatro, el género más importante en la literatura de nuestro siglo. Se ha prestado la atención debida al funcionamiento de coliseos y compañías, a las preferencias y actitudes del público, al teatro musical; se ha planteado en bloque y a lo largo del siglo la polémica teatral y

la incidencia de la doctrina neoclásica en el teatro; y se han estudiado los géneros sentimentales y populares en sus autores menores, y el teatro de la Guerra de la Independencia.

A narrativa y novela se dedica el capítulo 11, intentando corregir el tópico de la ausencia de novela en la España del XVIII y dando entrada, más allá de Torres Villarroel o Isla, al estudio de los novelistas del último tercio del siglo.

Quiero agradecer a los colaboradores, a quienes tantas veces se han pedido enfoques no tradicionales y conocimientos no comunes, su profesionalidad y su capacidad de diálogo; y al coordinador general su cuidadosa y decisiva revisión.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe (1981).

— “La *poesía filosófica*: un capítulo de la historia de las ideas del siglo XVIII”, en *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia (1982), págs. 21-39.

ABRAMS, Meyer H., *El Espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral (1975).

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, Ayuntamiento (1966).

— (ed.), *Los comienzos de la crisis universitaria en España*, Madrid, Magisterio Español (1967).

— *La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, Madrid, CSIC (1972a).

— “Planificación de la enseñanza universitaria en el siglo XVIII español”, *CHA* 90 (1972b), págs. 26-47.

— *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).

— “Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del conde del Águila”, Madrid, CSIC (1978), *CBibl* 37.

— “La poesía filosófica de Cándido M.^a Trigueros”, *RLit* 85 (1981), págs. 19-36.

— “Cervantes en el siglo XVIII”, *ACerv* 21 (1983), págs. 153-163.

— *La Biblioteca de Jovellanos*, Madrid, CSIC (1984).

— “La polémica teatral de 1788”, *Diec* 9 (1986), págs. 7-23.

— “La continuación de *La Galatea* por Trigueros”, *Dic* 6 (1987), págs. 334-341.

— “La política docente”, *HEMP* XXXI, I, Madrid, Espasa Calpe (1988), págs. 439-484.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, y **DEMERSON, Jorge y Paula**, *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII, Guía del investigador*, San Sebastián, CSIC (1974).

Véase CADALSO, LANZ DE CASAFONDA.

AGUIRRE, Jesús, duque de Alba, *Discurso de ingreso en la RAE. El Conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, Madrid, RAE (1986).

ALBEROLA, Armando, y **LA PARRA, Emilio** (eds.), *La Ilustración española*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1986).

ALÍ BEY EL ABBASSÍ (Domingo Badía), *Viajes del Príncipe —en Marruecos...*, Madrid, Museo Universal (1982).

ALMODÓVAR, Francisco M.^a de Silva, duque de, *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, Sancha (1781).

ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, Ayuntamiento (1974).

ALONSO, Carlos, *Los Apócrifos del Sacromonte*, Valladolid, Estudio Agustiniano (1979).

ALONSO SEOANE, M.^a José, “La obra narrativa de Pablo de Olavide”, *Axer* 11 (1984), págs. 11-49.

— “Los autores de tres novelas de Olavide”, en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, vol. II, Sevilla, Universidad (1985), págs. 1-22.

— “Algunos aspectos de las ideas ilustradas de Olavide en las *Lecturas útiles y entretenidas*”, *Alf* 4 (1986), págs. 215-228.

ALONSO SEOANE, M.^a José, “Una adaptación española de Blanchard: *El Sepulcro en el monte* de Vicente Rodríguez de Arellano”, *Crisol* 8 (1988a), págs. 6-19.

— “Una desconocida traducción española de L. D’Ussieux: *La Heroína francesa* de Vicente Rodríguez de Arellano”, *IFE* 1 (1988b), págs. 9-30.

— “Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español. *El Amor desinteresado* de Pablo de Olavide”, en M.^a Luisa DONAIRE y Francisco LAFARGA (eds.), *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991), págs. 199-210.

— “Olavide adaptador de novelas: una versión desconocida de *Germeuil* de Baculard d’Arnaud”, en *Actas X CIH*, vol. II, Barcelona, PPU (1992), págs. 1157-1166.

— “Los originales presentados a censura de las *Lecturas útiles y entretenidas*”, *ESig* 2 (1993), págs. 21-30.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII, en Inglaterra y España”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 5-23.

— “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *RLit* 100 (1988a), págs. 445-466.

— “...Comedias de magia y dramas románticos”, *Cast* 13 (1988b), págs. 17-33.

— “Problemas de género en la comedia de magia”, en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8-II, vol. II, Amsterdam, Atlanta (1989a), págs. 301-310.

— “Controversias acerca de la autoría de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII...”, en *Actas IX CIH*, vol. I, Frankfurt, Vervuert (1989b), págs. 301-309.

— “Público y creencia en la comedia de magia”, en *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger (1990), págs. 5-16.

— “Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)”, *ESig* 1 (1991a), págs. 29-56.

— *La Novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991b).

Véase ARMONA, CAÑIZARES.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, “Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros (1981), págs. 351-382.

— “La expresión del concepto de prejuicio en la época de los novatores y los primeros ilustrados”, en *Homenaje a José A. Maravall*, vol. I, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1986), págs. 151-167.

— “El P. Andrés Merino, autor de *La Monarquía Columbina*”, en *Las Utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez (1990), págs. 19-39.

— “Las academias de los novatores”, en Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia*, Valencia, Generalitat Valenciana (1993), págs. 263-300.

Véase *Tratado sobre la Monarquía Columbina*.

ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio, *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Pegaso (1985).

ALLEN, John, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, Florida University Press (1986).

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Benito Cano (1790).

AMORÓS, Andrés, “Las Aventuras de Juan Luis, novela didáctica del siglo XVIII”, en *Homenaje a Emilio Orozco*, vol. I, Granada, Universidad (1979), págs. 51-64.

ANDIOC, René, “Une zarzuela retrouvée: *El Barón* de Moratín”, *MCV* (1965), págs. 289-321.

- ANDIOC, René**, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Impe. St. Joseph (1970); traducción española, Madrid, Castalia (1976).
- “Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*”, en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974), págs. 93-111.
- “La *Raquel* de Huerta y la censura”, *HR* (1975), págs. 115-139.
- “Moratín, traducteur de Molière”, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 49-72.
- “El teatro en el siglo XVIII”, en José M.^a Díez Borque (ed.), *Historia de la Literatura Española*, vol. III, Madrid, Taurus (1980), págs. 199-290.
- “Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*”, en *Critique sociale et conventions théâtrales*, Pau, Université (1989), págs. 145-164.
- Véase GARCÍA DE LA HUERTA, Leandro F. de MORATÍN.
- ANDRÉS, Gregorio de**, “La Biblioteca del marqués de Villena, D. Juan Fernández Pacheco, fundador de la RAE”, *Hisp* (1988), págs. 169-200.
- “La Biblioteca nobiliaria del cronista Juan A. Guerra”, *BAH* 187 (1990), págs. 373-401.
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*, vol. IV, Madrid, Sancha (1787).
- ANES, Gonzalo**, “Coyuntura económica e Ilustración: las Sociedades Económicas de Amigos del País”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1966), págs. 115-134.
- ARCE, Joaquín**, “Ídolos científicos en la poesía española de la Ilustración”, *CHA* 322-323 (1977), págs. 78-96.
- *La Poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARCOS, duque de [Francisco CERDÁ Y RICO]**, *Representación contra el pretendido Voto de Santiago*, Madrid, Ibarra (1771).
- ARMONA, José Antonio de**, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS et al. (eds.), Vitoria, Diputación de Álava (1988).
- ASSUNTO, Rosario**, *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Madrid, Visor (1989).
- *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del Neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor (1990).
- AYRAULT, Roger**, *La genèse du Romantisme allemand*, París, Aubier (1961-1976), 4 vols.
- BALDENSPERGER, Ferdinand**, “Romantique, ses analogues et ses équivalents: tableau synoptique de 1650 à 1810”, *HSF* 19 (1937), págs. 13-106.
- BARRERA, Trinidad, y BOLAÑOS, Piedad**, “La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide”, en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad (1985), págs. 23-56.
- BARRERO PÉREZ, Óscar**, “Los imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII”, *ACerv* 24 (1986), págs. 103-121.
- BARRIO MOYA, José Luis**, “La biblioteca del jurista granadino Don Pedro J. Pérez Valiente”, *RCEH* (1988a), págs. 77-94.
- “La biblioteca del caballero murciano Don José Antonio Fornes”, *Mur* 76 (1988b), págs. 123-130.

- BARRIO MOYA, José Luis**, “La librería de Don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, primer marqués de Santiago”, *AIA* 195-196 (1989a), págs. 387-401.
- “Librería de Don Pedro Bas, médico alicantino del siglo xviii”, *Ascl* 41 (1989b), págs. 325-338.
- “La librería de Don Juan Fermín de Barbaria, secretario de Felipe V y consejero de Fernando VI”, *LD* 19 (1989c), págs. 187-194.
- “La librería y otros bienes de Don Juan Mateo de Somalo, secretario del rey Felipe V”, *CILH* 13 (1990), págs. 239-246.
- “La librería y otros bienes de D.^a María de Soroa, dama guipuzcoana del siglo xviii”, *BRSV* 47 (1991), págs. 163-180.
- “La librería del hidalgo vizcaíno D. Isidoro Garma de la Puente, secretario del rey Felipe V (1717)”, *LD* 23, 58 (1993), págs. 137-145.
- BATTEUX, Charles**, *Principios filosóficos de la literatura*, traducción y adiciones de Agustín GARCÍA DE ARRIETA, vol. IX, Madrid, Sancha (1805).
- BERNBAUM, Ernest**, *The drama of sensibility. A sketch of the history of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780*, Gloucester (Mass.), P. Smith (1958).
- BERTRAND, Louis**, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Ginebra, Slatkine (1968).
- BOILEAU, Nicolas**, *Dialogue des héros de roman*, en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard (1966), págs. 443-489.
- *Épîtres. Art Poétique. Lutrin*, ed. Charles BOUDHORS, París, Belles Lettres (1967).
- BOLAÑOS, Piedad**, “La Escuela-Seminario Teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales”, *Crot* 1 (1984), págs. 749-767.
- Véase TRIGUEROS.
- BOSARTE, Isidoro**, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, ed. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, Turner (1978).
- BRAY, René**, *Formation de la doctrine classique*, París, Nizet, s.a.
- BUCK, Donald C.**, “Popular theology, miracles and stagecraft in the *comedia de santo...*”, *Diec* 5 (1982), págs. 3-17.
- “Juan Salvo y Vela and the rise of the *comedia de magia*: the magician as anti-hero”, *Hisp* 69 (1986), págs. 251-261.
- BURKE, Edmund**, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James BOULTON, Londres, Routledge & Kegan Paul (1967).
- BUSQUETS, Loreto**, “La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa”, en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni (1990), págs. 87-127.
- CABANELAS, Darío**, *El morisco granadino Alonso del Castillo*, Granada, Patronato de la Alhambra (1965).
- CABEZA, M.^a Cruz**, y **CÁRCCEL, Milagros**, “La Biblioteca y otros bienes de Francisco Fernández Campomanes”, *Sait* 36 (1986), págs. 71-99.
- CADALSO, José**, *Solaya o los circasianos*, ed. Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Castalia (1982).

- CALDERA, Ermanno**, “La última etapa de la comedia de magia”, en *Actas VII CIH*, vol. I, Roma, Bulzoni (1982), págs. 247-253.
- (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni (1983).
- “De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca”, en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 99-112.
- “Sulle comedias de santos di Salvo y Vela e sulle fonti del *Mágico de Salerno*”, *Lett* 13 (1990), págs. 53-69.
- “Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento”, *ESig* 1 (1991), págs. 57-74.
- CALDERA, Ermanno, et al.** (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992).
- CANO, José Luis**, *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar (1975).
- CAÑAS MURILLO, Jesús**, “*La Petimetra* entre la tradición y la vanguardia”, *AEF* 5 (1982), págs. 17-31.
- “*Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega, un primer preludio de *Raquel*”, *AEF* 11 (1988), págs. 59-81.
- Véase Nicolás F. de MORATÍN, NASARRE.
- CAÑIZARES, José de**, *El Anillo de Giges*, ed. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, CSIC (1983).
- CAPMANY, Antonio de**, *Centinela contra franceses*, ed. Françoise ETIENVRE, Londres, Tamesis (1988).
- CARANDE, Ramón**, “El despotismo ilustrado de los Amigos del País”, *Siete estudios de Historia de España*, Barcelona, Ariel (1976), págs. 143-181.
- CARNERO, Guillermo**, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978).
- “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *AUAHM* 2 (1982), págs. 291-317.
- *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fund. Juan March y Cátedra (1983).
- “Vicente Martínez Colomer, un desconocido autor valenciano de fines del siglo XVIII”, *Deb* 10 (1984), págs. 21-25.
- “Un novelista *sensible* de finales del siglo XVIII: Vicente Martínez Colomer”, *Clett* (1985), págs. 335-345.
- “Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora”, *Rom* 4 (1988a), págs. 23-29.
- “Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica”, *ECZ* 1, 2 (1988b), págs. 49-66.
- “Sobre *La Novicia* de José M.^a de Carnerero (Una corrección fraterna a D. Emilio Cotarelo y compañía)”, en *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, vol. I, Granada, Universidad (1989a), págs. 289-302.
- “Boutet de Monvel, Laharpe y Carnerero”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989b), págs. 271-280.
- “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *BHi* 91 (1989c), págs. 21-36.
- “Un alicantino... de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)”, *Cast* 14 (1989d), págs. 41-45.
- “Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo”, en *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, PPU (1990), págs. 63-81.

CARNERO, Guillermo, “Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 19-41.

— “Lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco”, *SL* 54 (1992), págs. 6-7.

— “*La Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español”, en *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 517-539.

— “Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII: *Las Víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora”, *RLit* 111 (1994a), págs. 39-72.

— “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, *ALEUA* 10 (1994b), págs. 37-67.

— “*Doña María Pacheco* y las normas de la tragedia neoclásica”, *Diec* 17, 2 (1994c), págs. 107-127.

Véase GARCÍA MALO, LUZÁN, MARTÍNEZ COLOMER, MONTENGÓN, ZAVALA Y ZAMORA.

CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente (1974).

— *Las falsificaciones de la Historia*, Barcelona, Seix Barral (1992).

CASO GONZÁLEZ, José. Véase JOVELLANOS.

CATALÁ SANZ, Jorge, y **BOIGUES PALOMARES, Juan**, *La biblioteca del primer marqués de Dos Aguas*, Valencia, Universidad (1992).

CEBRIÁN GARCÍA, José, *Don Luis de Luque y Leyva y sus imprentas*, Jerez, Caja de Ahorros (1985).

— “Un impresor ilustrado: Luis de Luque y Leyva (1741-1800). Nuevos datos bibliográficos”, *AHisp* 217 (1988a), págs. 163-176.

— “Datos inéditos sobre el impresor Gerónimo de Peralta (1674-1739)”, en *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988b), págs. 165-174.

El Censor, Antología, ed. Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor (1972).

CIORANESCU, Alejandro. Véase HOYO SOLÓRZANO, VIERA e IRIARTE.

CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival*, Londres, John Murray (1970).

CLAVIJO Y FAJARDO, José, *El Pensador*, Madrid, Ibarra (1762-1767), 6 vols.

CLÉMENT, Jean-Pierre, *Las lecturas de Jovellanos. Ensayo de reconstrucción de su biblioteca*, Oviedo, IDEA (1980).

CONDORCET, Nicolas Caritat de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, París, Masson (1822).

COOK, John, *Neoclassic drama in Spain*, Dallas, Southern Methodist Univ. Press (1959).

COTARELO Y MORI, Emilio, *María Ladvenant y Quirante*, Madrid, Rivadeneyra (1896).

— *M.^a del Rosario Fernández “La Tirana”*, Madrid, Rivadeneyra (1897).

— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1904).

— *Biografía de D. Antonio de Sancha*, Madrid, Gremio Madrileño de Comerciantes de Libros Usados (1990).

COUGHLIN, Edward (ed.), *Ten unedited works of Ramón de la Cruz*, Valencia, Albatros-Hispanófila (1987).

COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de D. Ramón de la Cruz*, Pau, Université (1993).

- CRO, Stelio**, (ed.), *Sinapia. A classical utopia of Spain*, Hamilton, McMaster Univ. Press (1975).
- *A forerunner of the Enlightenment in Spain*, Hamilton, McMaster Univ. Press (1976).
- “La utopía en España: *Sinapia*”, *CILH* 2-3 (1980), págs. 27-40.
- CRUZ, Ramón de la**, *Marta abandonada y Carnaval de París*, ed. Felisa MARTÍN LARRAURI, Roma, Bulzoni (1984).
- *Sainetes*, ed. Francisco LAFARGA, Madrid, Cátedra (1990).
- CRUZ, Ramón de la**, y **BOCCHERINI, Luigi**, *Clementina*, eds. Antonio GALLEGU y Jacinto TORRES MULAS, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura (1992).
- CRUZ CASADO, Antonio**, “... *Los Trabajos de Narciso y Filomela* de Vicente Martínez Colomer, una novela inédita”, *Dic* 7 (1988), págs. 309-325.
- CUBILES, Silvia**, “Datos para la historia de la Imprenta Real en el siglo XVIII”, *RBAM* 9-10 (1981), págs. 35-48.
- CHECA BELTRÁN, José**, “Ideas poéticas de Santos Díez González”, *RLit* 102 (1989), págs. 411-432.
- “Los clásicos en la preceptiva del siglo XVIII”, *CTC* 5 (1990), págs. 13-31.
- “El concepto de *Imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *ALEUA* 7 (1991), págs. 27-48.
- “Las poéticas españolas del período 1790-1810”, *ESig* 2 (1993), págs. 87-98.
- CHECA BELTRÁN, José; RÍOS, Juan A.**, y **VALLEJO, Irene**, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1992).
- DAVIS, Charles**, y **VAREY, John**, “The *taburetes* and *lunetas* of the Madrid corrales de comedias: origins and evolution”, en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68, 1 (1991), págs. 125-138.
- DEACON, Philip**, “García de la Huerta, *Raquel* y el motín de Madrid de 1776”, *BRAE* (1976), págs. 369-387.
- “Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano”, *REE* (1988), págs. 395-421.
- “Golden Age drama in an XVIIIth. Ct. context: the debate of the theatre in the reign of Carlos III”, en *Golden Age Spanish Literature Studies i.h. of John Varey*, Londres, Westfield Coll. (1991), págs. 73-82.
- DEFORNEAUX, Marcelin**, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siècle*, París, PUF (1963); traducción española, Madrid, Taurus (1973).
- DEMERTON, Jorge**. Véase MELÉNDEZ VALDÉS.
- DEMERTON, Jorge**, y **Paula**, “La decadencia de las Reales Sociedades de Amigos del País”, *BOCES* 4-5 (1977), págs. 87-190.
- “La biblioteca de Estandislo de Lugo”, *AUAHM* 12 (1993), págs. 259-276.
- DEMERTON, Paula**, *M.^a Francisca de Sales Portocarrero, condesa de Montijo*, Madrid, Editora Nacional (1975).
- *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada*, Oviedo, Universidad (1976).
- DÉROZIER, Albert**, “El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro F. de Moratín”, en *Actas Coloquio Internacional sobre Leandro F. de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1981), págs. 61-74.
- DIDEROT, Denis**, *Oeuvres*, ed. André BILLY, París, Gallimard (1951).

DIDEROT, Denis, *Entretiens sur "Le Fils naturel". Paradoxe sur le Comédien*, ed. Raymond LAUBREAUX, París, Garnier-Flammarion (1967).

DÍEZ BORQUE, José M., "Teatro popular y magia en el siglo XVIII español", *CHA* 301 (1975), págs. 213-218.

— (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II (Siglos XVIII y XIX), Madrid, Taurus (1988).

— *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis (1989).

DOMÉNECH, Fernando. Véase MOR.

DOMERGUE, Lucienne, "Los lectores de libros prohibidos en los últimos tiempos de la Inquisición", en *La Inquisición Española*, Madrid, Siglo XXI (1980), págs. 605-616.

— *Tres calas en la censura dieciochesca*, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques (1981).

— *Censura et Lumières dans l'Espagne de Charles III*, París, CNRS (1982).

— *Le livre en Espagne au temps de la Révolution Française*, Lyon, PUL (1984).

— "El Alcalde de Casa y Corte en el Coliseo. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen", en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 167-188.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)", *ALEUA* 2 (1983), págs. 177-196.

— "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)", *ALEUA* 3 (1984a), págs. 207-234.

— "Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español", *NRFH* 33 (1984b), págs. 213-217.

D'ORS, Miguel, "Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII", *PV* 134-135 (1974), págs. 281-315, 140-141; (1975), págs. 633-665.

DOWLING, John, "The Inquisition appraises *El sí de las niñas*", *HispCal* 44 (1961), págs. 237-244.

— "Moratín's *La Comedia nueva* and the reform of the Spanish theater", *HispCal* 53 (1970), págs. 397-402.

— *Leandro Fernández de Moratín*, Boston, Twayne (1971).

— "La génesis de *El Viejo y la niña* de Moratín", *HR* (1976), págs. 113-125.

— "La regla de la verosimilitud demostrada en las dos primeras ediciones de *El sí de las niñas*", *Diec* 3 (1980), págs. 108-114.

Véase Leandro F. de MORATÍN.

DUFOUR, Gérard. Véase GUTIÉRREZ.

EBERSOLE, Alba, *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila (1982).

— *La obra teatral de Luciano F. Comella*, Valencia, Albatros-Hispanófila (1985).

Véase ZAMORA.

EICHNER, Hans, "Romantic" and its cognates. *The european history of a word*, Toronto University Press (1972).

ELOESSER, Arthur, *Das bürgerliche drama*, Ginebra, Slatkine (1970).

ELORZA, Antonio, *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, Tecnos (1970).

ELLIS, Frank H., *Sentimental Comedy. Theory and practice*, Cambridge University Press (1991).

ÉMIEUX, Annick, "Une appréhension de la féminité dans le roman du XVIII^e siècle: *Serafina*", *IbP* 4 (1983), págs. 177-196.

— "De Bonola à Montengón, ou d'une hérésie à l'autre", *IbP* 5 (1985), págs. 147-158.

ENCISO RECIO, Luis Miguel, “La Imprenta Real a fines del siglo XVIII”, en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, UCM (1970), págs. 169-194.

— “Las Sociedades Económicas de Amigos del País”, en *HEMP XXXI*, I (1988), págs. 13-56.

ESCOBAR, José, y PERCIVAL, Anthony, “An Italo-Spanish imaginary voyage: Zaccaria Seriman (1709-1784) and J. Vaca de Guzmán (1733-1808)”, en *The Enlightenment in a Western Mediterranean Context*, Toronto University Press (1984a), págs. 87-96.

— “Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII”, en *Homenaje a Hans Hinterhäuser*, Colonia y Viena, Böhlau (1984b), págs. 79-94.

ESPINOSA, Joaquín. Véase LASSALA.

ESTEBAN, José. Véase MELÉNDEZ VALDÉS.

ETIENVRE, Françoise. Véase CAPMANY.

EVAN, Bertrand, *Gothic drama from Walpole to Shelley*, Berkeley Univ. Press (1947).

FABBRI, Maurizio, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Goliardica (1972).

— “Conflitto ideologico e polemica anti-Raquel”, en *Finalità ideologiche e problematica letteraria*, Pisa, Goliardica (1974), págs. 9-45.

— “Utopías posibles al acabar un siglo. Montengón y Thjulén”, en *Homenaje a José A. Maravall*, vol. II, Madrid, Centro Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 65-78.

— “Viaggatori spagnoli e ispano-americani”, en *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, vol. I, Bolonia, Il Mulino (1986), págs. 339-410.

— “... José Viera y Clavijo. Los diarios de sus viajes por España y Europa”, *ESig 2* (1993), págs. 135-144.

FÉNELON, François de Salignac de L. M., *De l'éducation des filles*, OO.CC., vol. VI, París, Briand (1810).

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, “Ataúlfo visto por dos trágicos: Montiano y el duque de Rivas”, *Cast 8* (1984), págs. 95-100.

— “Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora”, *Cast 12* (1987), págs. 59-72.

— *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Universidad (1989a).

— “Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El Soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8-II, vol. II, Amsterdam, Atlanta (1989b), págs. 623-635.

— “Las loas de Gaspar Zavala y Zamora”, *BBMP* (1989c), págs. 191-203.

— “Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora”, *AEF 12* (1989d), págs. 81-87.

— *Lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña (1990a).

— (ed.), “*El Soldado exorcista*, sainete inédito de Gaspar Zavala”, *RFV 114* (1990b), págs. 205-216.

FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, “Entre popularismo y erudición: la poesía erótica de Moratín”, *RLit 84* (1980), págs. 37-52.

FIGUERAS MARTÍ, Miguel, *Teatro escolar zaragozano: las Escuelas Pías en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1981).

- FLOR, Fernando R. de la**, "Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina", *SPhS* 6 (1982), págs. 193-229.
- FOLKIERSKI, Wladislaw**, *Entre le classicisme et le Romantisme*, París, Champion (1969).
- FRANCH, Ricardo**, y **MESTRE, Antonio**, "La Compañía de Libreros e Impresores de Valencia: finanzas y cultura en el siglo XVIII", *AUAHM* 4 (1984), págs. 23-46.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.**, "La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas", *IFE* 1 (1988), págs. 127-145.
— *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española*, Londres, Grant & Cutler (1993).
- FROLDI, Rinaldo**, "¿Literatura prerromántica o literatura ilustrada?", en *I Simposio sobre el P. Feijoo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 477-482.
- GAIFFE, Félix**, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, París, Colin (1971).
- GALLEGO, Antonio**. Véase Ramón de la CRUZ.
- GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús**, "La recepción del teatro sentimental francés en España", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989a), págs. 299-306.
— "La versión española de *La Brouette du Vinaigrier...*", en *Actas VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad (1989b), págs. 327-330.
— "François de Graffigny vista por Valladares: *Cénie* y *El marido de mi hija*", *CTI* 11-12 (1989-1991), págs. 237-257.
— "*El Comerciante inglés* y *El Fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación", *ALEUA* 7 (1991a), págs. 85-98.
— "Dos nuevas versiones españolas del *Décameron français*", *IFE* 5 (1991b), págs. 113-129.
— "Valladares, adaptador de Marmontel. Una nueva versión española de los *Contes mormaux*", *IFE* 7 (1992), págs. 39-54.
— "*La Leandra...*", *BBMP* 69 (1993), págs. 143-165.
- GARCÍA GÓMEZ, M.^a Dolores**, "La biblioteca de Melchor de Macanaz", *AUAHM* 8-9 (1990), págs. 11-38.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente**, *Raquel*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1970); ed. Juan A. Ríos, Madrid, Cátedra (1988).
- GARCÍA LARA, Fernando**. Véase MONTENGÓN.
- GARCÍA MALO, Ignacio**, *Voz de la naturaleza*, ed. Guillermo CARNERO, Londres, Támesis, Fundación Juan March y Universidad de Alicante (1995).
- GARCÍA MORALES, Justo**, "Un informe de Campomanes sobre las bibliotecas españolas", *RABM* 75 (1968-1972), págs. 91-126.
- GARCÍA PÉREZ, Guillermo**, *La Econonúa y los reaccionarios al surgir la España contemporánea*, Madrid, Edicusa (1974).
- GARELLI, Patrizia**. Véase IRIARTE.
- GENLIS, Stéphanie F. de**, *Adela y Teodoro*; traducción Bernardo M.^a de CALZADA, Madrid, Imprenta Real (1792), 3 vols.
- GIES, David T.**, *Theatre and politics in XIXth Ct. Spain: Juan de Grimaldi...*, Cambridge University Press (1988).

- GIES, David T.**, "Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 43-62.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis**, "El deán Martí o la esperanza fallida", *Tres grandes humanistas españoles*, Madrid, FUE (1975), págs. 65-84.
- *Panorama social del Humanismo español*, Madrid, Alhambra (1981).
- *Estudios de Humanismo y tradición clásica*, Madrid, UCM (1984).
- GIL GONZÁLEZ, José M.**, *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, Sevilla, Diputación (1987).
- GLENDINNING, Nigel**, "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII", *RFE* (1961), págs. 323-349.
- "La *Soledad tercera* de José de León y Mansilla", en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68 (1991), págs. 13-24.
- GODOY ALCÁNTARA, José**, *Historia crítica de los falsos cronicos*, Madrid, Tres Ca-torze Diecisiete (1981).
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real (1826), 2 vols.
- GUASTAVINO GALLENT, Guillermo**, *La Imprenta de D. Benito Monfort*, Madrid, CSIC (1943).
- GUINARD, Paul J.**, "Les utopies en Espagne au XVIII^e siècle", en *Recherches sur le roman historique en Europe*, Université Besançon (1977), págs. 171-202.
- "Remarques sur *El Carbonero de Londres* de Valladares de Sotomayor", *IbP* 2 (1979), págs. 213-224.
- "La mésalliance éludée dans le théâtre espagnol de la fin du XVIII^e siècle: *El Vinatero de Madrid* de Valladares de Sotomayor", *IbP* 3 (1981), págs. 151-166.
- "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor", *ALEUA* 3 (1984), págs. 283-304.
- "Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIII^e siècle", en *Las utopías en el mundo histórico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990), págs. 57-63.
- GUSDORF, Georges**, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, París, Payot (1976).
- GUTIÉRREZ, Luis**, *Cornelia Bororquia*, ed. Gérard DUFOUR, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1987).
- HAFTER, Monroe Z.**, "Toward a history of Spanish imaginary voyages", *ECS* 8 (1975), págs. 265-282.
- "Mor's achievement of realism in *La Serafina*", *Diec* 9 (1986), págs. 153-163.
- "Montegón's *El Mirtito* in its XVIIIth. Ct. context", en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68 (1991), págs. 37-46.
- HAGERTY, Miguel**, (ed.), *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*, Madrid, Editora Nacional (1980).
- HATZFELD, Helmut**, "El Rococó como estilo literario de época en Francia", *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona, Planeta (1972), págs. 129-161.
- HAZARD, Paul**, "Les origines philosophiques de l'homme de sentiment", *RRQ* (1937), págs. 318-341.

- HAZARD, Paul**, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Pegaso (1975).
- HERNÁNDEZ, Mario**, "La polémica de los Autos Sacramentales en el siglo XVIII", *RLit* 84 (1980), págs. 185-220.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo**, "Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de Valladares de Sotomayor", *CILH* 6 (1984), págs. 87-106.
- "D. Antonio Valladares de Sotomayor: datos biográficos y obra dramática", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. II, Madrid, FUE (1986a), págs. 349-365.
- "*La Leandra*, novela de D. Antonio Valladares de Sotomayor", en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE (1986b), págs. 623-641.
- *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE (1993).
- HERRERO, Javier**, "The rococo pastoral: Versailles' eroticism in the poetry of Meléndez Valdés", *EIA* 1 (1975), págs. 211-225.
- "Terror y literatura; Ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico", en *La literatura española de la Ilustración*, Madrid, UCM (1989), págs. 131-153.
- HEVIA BALLINA, Agustín**, "Hacia una reconstrucción de la librería particular del P. Feijoo", *StO* (1976), págs. 139-186.
- "Un nuevo acercamiento al P. Feijoo: el catálogo de la librería del monasterio de San Vicente de Oviedo", *StO* 8 (1980), págs. 311-344.
- HIPPLE, Walter**, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in XVIIIth. Ct. British aesthetic theory*, Illinois University Press (1957).
- HORMIGÓN, Juan**. Véase MOR.
- HOYO SOLÓRZANO, Cristóbal**, *Madrid por dentro*, ed. Alejandro CIORANESCU, Tenerife, Cabildo Insular (1983).
- HUERTA VIÑAS, Fernando**, "El comediógrafo maltratado: Luciano Comella y la Ilustración", en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68 (1991), págs. 183-190.
- "Un cambio ideológico en el teatro, visto a través de tres obras de Comella", *ESig* 2 (1993), págs. 171-182.
- HUET, Pierre-Daniel**, *Traité de l'origine des romans*, ed. Arend KOK, Amsterdam, Swets y Zeitlinger (1942).
- HUME, David**, *Essais esthétiques*, ed. Renée BOUVERESSE, París, Vrin (1973-1974), 2 vols.
- IRIARTE, Tomás de**, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, ed. Russell P. SEBOLD, Madrid, Castalia (1978).
- *El mal hombre*, ed. Patrizia GARELLI, Abano Terme, Piovan (1988).
- ITURRIAGA, Juan**, *Larramendi. Biblioteca del santuario de Loyola. Catálogo e inventario de la biblioteca personal del P. Manuel Larramendi, S. J.*, Bilbao, Universidad de Deusto (1992).
- JACKSON BATE, Walter**, *From classic to romantic*, Nueva York, Harper & Row (1961).
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Obras*, vol. I (BAE XLVI), Madrid, Atlas (1963).
- *Cartas del Viaje de Asturias*, ed. José CASO GONZÁLEZ, Salinas, Ayalga (1981), 2 vols.
- *Obras completas*, vol. I, ed. José CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad (1984).
- *Escritos literarios*, ed. José CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, ed. John H. R. POLT, Madrid, Taurus (1993).
- KANT, Immanuel**, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, ed. Roger KEMPF, París, Vrin (1969).

- KANT, Immanuel**, *Crítica del juicio*, ed. Manuel GARCÍA MORENTE, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- KANY, C. E.**, “Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799”, *RBAM* (1929), págs. 245-284.
- KOMMERELL, Max**, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid, Visor (1990).
- LAFARGA, Francisco**, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I: *Bibliografía de impresos*. II: *Catálogo de manuscritos*, Barcelona, Universidad (1983-1988), 2 vols.
- “Sobre el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801), ¿Español?”, en *Fidus Interpres. Actas I Jornadas nacionales de Historia de la Traducción*, vol. II, León, Universidad (1989), págs. 23-32.
- “Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 167-251.
- “Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español*”, *ESig* 2 (1993), págs. 183-194.
- Véase Ramón de la CRUZ.
- LAFFRANQUE, Marie**, “La Descripción de la Sinapia...”, en *La contestation de la société dans la Littérature Espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université (1981), págs. 193-204.
- LAHONTAN, Louis-Armand de**, *Oeuvres complètes*, ed. R. OUELLET, Montréal, Université (1990), 2 vols.
- LAMA, Miguel Ángel**, *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1993).
- LAMARCA, Genaro**, “Las bibliotecas privadas en los protocolos notariales: Valencia 1740-1808”, *AUAHM* 4 (1984), págs. 189-210.
- “Los libros más frecuentes en las bibliotecas valencianas del siglo XVIII”, *BSCC* 67 (1991), págs. 661-670.
- LANSON, Gustave**, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Ginebra, Slatkine (1970).
- LANZ DE CASAFONDA, Manuel**, *Diálogos de Chindulza*, ed. Francisco AGUILAR PIÑAL, Oviedo, Universidad (1972).
- LARRAZ, Emmanuel**, “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d'Indépendance”, *MCV* (1974), págs. 315-355.
- “L'apparition du théâtre anticlérical en Espagne pendant la Guerre d'Indépendance”, en *Théâtre et société*, Pau, Université (1977), págs. 141-152.
- (ed.), *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre*, Aix, Université de Provence (1987).
- *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole*, Aix, Université de Provence (1988).
- “El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de Independencia y el Trienio Liberal”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991), págs. 105-124.
- LASPALAS PÉREZ, Francisco**, “La escolarización elemental en España según el censo de Godoy (1797)”, *HE* 10 (1991), págs. 203-225.

LASSALA, Manuel, *Il filosofo moderno*, ed. Joaquín ESPINOSA, Valencia, Universidad (1990).

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Moratin en su teatro*, Oviedo, Universidad (1961).

LOPE, Hans J., “La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia”, en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68, 1 (1991), págs. 219-230.

LOPEZ, François, “Disparités culturelles et tensions sociales [...] L'affaire Normante”, en *Actes XVI Congrès National de la Société des Hispanistes Français*, Aix, Université de Provence (1981a), págs. 57-85.

— “Lisants et lecteurs en Espagne au XVIII^e siècle: ébauche d'une problématique”, en *Livre et lecture en Espagne et France sous l'Ancien Régime*, París, ADPF (1981b), págs. 139-150.

— “Considérations sur la *Sinapia*”, en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université (1981c), págs. 205-211.

— “Una utopía española en busca de autor: *Sinapia*. Historia de una equivocación. Inicios para un acierto”, *AUAHM* 2 (1982), págs. 211-221.

— “Gentes y oficios de la librería española a mediados del siglo XVIII”, *NRFH* 33 (1984a), págs. 165-185.

— “Estado actual de la historia del libro en España”, *AUAHM* 4 (1984b), págs. 9-22.

— “Un aperçu de la librairie espagnole au milieu du XVIII^e siècle”, *ACCPFG* (1984c), págs. 469-494.

— “... Nuevo enfoque de un suceso zaragozano. El caso Normante”, en *Actas I Simposio Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón (1987), págs. 103-116.

— “De la *Célestine* au *Quichotte*: histoire et poétique dans l'oeuvre de Mayans”, *BHi* 90 (1988), págs. 215-249.

— “La librairie madrilène du XVII^e au XVIII^e siècle”, en *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVI^e-XX^e ss.)*, París, CNRS (1989), págs. 39-60.

— “Une autre approche de *Sinapia*”, en *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990), págs. 9-18.

LÓPEZ PIÑERO, José M.^a, *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Ariel (1969).

LÓPEZ DE SEDANO, José, *Marta aparente*, ed. Antonietta CALDERONE, Roma, Bulzoni (1984).

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Jahel. Tragedia*, Madrid, Ibarra (1763).

LOVEJOY, Arthur, *Essays in the history of ideas*, Londres, John Hopkins (1970).

LUZÁN, Ignacio de, *Memorias literarias de París*, Madrid, Gabriel Ramírez (1751a).

— *La Razón contra la moda*, traducción de *Le préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée, Madrid, José de Orga (1751b).

— *Poética*, ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).

— *Obras raras y desconocidas*, ed. Guillermo CARNERO, vol. I: *Traducción de los epigramas latinos de Ch. Weigel, Carta latina de Ignacio Philaethes, Plan de una Academia, Informe sobre Casas de Moneda, Informe sobre las Cartas de Van Hoey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990).

LLUCH, Ernest, “El caso de la no fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País de Barcelona”, *ROcc* (1972), págs. 51-70.

- MACRI, Oreste**, “La storiografia sul Barocco letterario spagnolo”, *ANL* 52 (1962), págs. 149-198.
- MARAVALL, José A.**, “Novatores y preilustrados: la obra de Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán-Núñez”, *CHA* 340 (1978a), págs. 15-30; recogido en *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Mondadori (1991), págs. 233-244.
- “Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín”, en *Coloquio Internacional sobre Leandro F. de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1978b), págs. 163-192; recogido en *Ibíd.*, págs. 291-314.
- *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Madrid, Instituto de España (1979); recogido en *Ibíd.*, págs. 269-290.
- “La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración”, en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, Universidad (1982), págs. 617-642; recogido en *Ibíd.*, págs. 382-406.
- “Política directiva en el teatro ilustrado”, en *Coloquio Internacional sobre teatro español*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 11-30; recogido en *Ibíd.*, págs. 524-536.
- “Conservadurismo y libertad: Moratín como testimonio”, en *Ibíd.*, págs. 407-422.
- MARCHENA, José**, *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*, Burdeos, Beaume (1820), 2 vols.
- MARMONTEL, Jean F.**, *Éléments de littérature*, París, Didot (1867), 3 vols.
- MARTÍN ABAD, Julián**, *Catálogos, índices e inventarios de bibliotecas particulares del siglo XVIII conservados en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, CSIC (1982), CBibl 44.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco y José**, *Los Seminarios españoles en la época de la Ilustración*, Madrid, CSIC (1973).
- MARTÍNEZ COLOMER, Vicente**, *El Valdemaro*, ed. Guillermo CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1985).
- MAYANS, Gregorio**, *Vida de Miguel de Cervantes*, ed. Antonio MESTRE, Madrid, Espasa Calpe (1972).
- McCLELLAND, Ivy**, *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool University Press (1970), 2 vols.
- *The origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool University Press (1975); 1.^a ed., 1937.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, *Obras en verso*, eds. John H. R. POLT y Jorge DEMERSON, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- *Discursos forenses*, ed. José ESTEBAN, Madrid, Fundación Banco Exterior (1986).
- MENDOZA FILLOLA, Antonio**, “Aspectos de la tragedia neoclásica española”, *AFUB* 7 (1981), págs. 369-389.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús**, *Teatro escolar en la Asturias del siglo XVIII*, Gijón, GH (1986).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, CSIC (1962).
- MERCIER, Sébastien**, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Ginebra, Slatkine (1970).

MÉRIMÉE, Paul, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1983).

MESLIER, Jean, *Crítica de la religión y del Estado*, Barcelona, Península (1978).

— *Oeuvres complètes*, París, Anthropos (1985).

MESTRE, Antonio, *Ilustración y reforma de la Iglesia*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1968).

— *Historia, fueros y actitudes políticas*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1970).

— “Divergencias entre ilustrados: el caso Feijoo-Mayans”, *StO* (1976a), págs. 275-304.

— *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, Ariel (1976b).

— *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1978).

— “Francisco Manuel de Mena: la ascensión social de un mercader de libros proveedor de la élite ilustrada”, *AUAHM* 4 (1984), págs. 47-72.

— *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1987).

— “Conciencia histórica e historiografía”, *HEMP* XXXI, I (1988), págs. 300-345.

— “Reflexiones sobre el marco político y cultural de la obra del P. Feijoo”, *BHi* 91 (1989), págs. 295-312.

Véase PÉREZ BAYER.

MONACO, Gabriella del, *Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares Sotomayor*, Nápoles, Ecumenica (1979).

— “Appunti su Antonio Valladares Sotomayor”, *AUN* (1979-1980), págs. 263-277.

MONGLOD, André, *Le Prérromantisme français*, París, Corti (1965-1966), 2 vols.

MONK, Samuel, *The Sublime*, Michigan University Press (1962).

MONTENGÓN, Pedro, *Eusebio*, ed. Fernando GARCÍA LARA, Madrid, Editora Nacional (1984).

— *El Rodrigo. Eudoxia. Selección de Odas*, ed. Guillermo CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1990), 2 vols.

MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia (1966).

MOR DE FUENTES, José, *Prólogo a La Mujer Varonil. Loa para el día de S. Fernando. El Egoísta o el mal patriota. La fonda de París*, eds. Fernando DOMÉNECH y Juan A. HORMIGÓN, Madrid, Asoc. Directores de Escena y Diputación de Zaragoza (1990).

MORANGE, Claude, “Une satire espagnole du drame sentimental: *El Gusto del día* (1802)”, en *Hommage à Paul J. Guinard*, IbP (1991), págs. 159-171.

MORATÍN, Leandro F. de, *La Comedia nueva*, ed. John DOWLING, Madrid, Castalia (1970).

— *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).

— *Viaje a Italia*, ed. Belén TEJERINA, Madrid, Espasa Calpe (1991).

MORATÍN, Nicolás F. de, *Desengaño (I, II, III) al Teatro Español*, s.l., s.i., s.a. (1762-1763), 3 vols.

— “Sátiras”, *Obras de N. y L. F. de Moratín* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 31-35.

— *La Petimetre*, ed. Jesús CAÑAS, Cáceres, Universidad de Extremadura (1989).

MORNET, Daniel, *Le sentiment de la nature en France de Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, París, Hachette (1907).

- MORNET, Daniel**, *Le Romantisme en France au XVIIIe siècle*, París, Hachette (1912).
- NASARRE, Blas A. de**, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. Jesús CANAS MURILLO, Cáceres, Universidad de Extremadura (1992).
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael**, y **NAVARRO ESCOLANO, Ana M.**, *Inventario de bienes de Jorge Juan y Santacilia. Transcripción y estudio de la biblioteca*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1987).
- NEGRÍN FAJARDO, Olegario**, *Ilustración y educación. La Sociedad Económica Matritense*, Madrid, Editora Nacional (1984).
- *La educación popular en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, UNED (1987).
- OLAECHEA, Rafael**, “Ignacio de Heredia y su biblioteca”, *AUAHM* 4 (1984), págs. 211-292.
- OLAVIDE, Pablo de**, *Obras selectas*, ed. Estuardo NÚÑEZ, Lima, Banco de Crédito del Perú (1987).
- PAJARES, Eterio**, “Influencias de la narrativa lacrimosa inglesa en *Eusebio* y *Eudoxia* de Montengón”, *BHi* 93 (1991), págs. 353-364.
- “Influencias de la narrativa lacrimosa europea en las novelas cortas de Olavide”, *AO* 39-40 (1992), págs. 385-394.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)”, *CTC* 5 (1990), págs. 43-64.
- “El P. Andrés Merino de J. C. y la cultura española del siglo XVIII”, *BRSV* (1991), págs. 3-42.
- “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”, en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar (1992), págs. 245-259.
- “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII”, *ESig* 2 (1993), págs. 217-226.
- Véase VALLADARES.
- PALLARÉS MORENO, José**, *León de Arroyal, o la aventura intelectual de un ilustrado*, Oviedo, Universidad y Universidad de Granada (1993).
- PARDO DE ANDRADE, Manuel**, *Poesías*, ed. M. R. SAURÍN, Urbino, Universidad (1988), 2 vols.
- PAREDES ALONSO, Javier**, *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Gerónimo*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez (1988).
- PATAKY KOSOVE, Joan L.**, *The comedia lacrimosa and Spanish romantic drama*, Londres, Támesis (1977).
- PATIER, Felicidad**. Véase SÁNCHEZ SALVADOR.
- PAZ, Julián**, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. III (Suplementos e índices), Madrid, Ministerio de Cultura (1989).
- PEMÁN MEDINA, María**. Véase UREÑA.
- PÉREZ ARCHE, Rosario**, “La biblioteca de un escritor del siglo XVIII: Cristóbal M.^a Cortés”, *PV* 54 (1993), págs. 185-192.
- PÉREZ BAYER, Francisco**, *Por la libertad de la literatura española*, ed. Antonio MESTRE, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1991).

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, "Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética" *ALEUA* 5 (1986-1987), págs. 357-376.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. Véase BOSARTE.

PERNIL ALARCÓN, Paloma, *Carlos III y la creación de escuelas gratuitas en Madrid*, Madrid, UNED (1989).

PESET, José Luis y Mariano, *El reformismo de Carlos III y la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad (1969).

— *Gregorio Mayans y la reforma universitaria*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1975).

— *Carlos IV y la Universidad de Salamanca*, Madrid, CSIC (1983).

PESET, Mariano, *La Universidad española, siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1974).

— (ed.), *Universidades españolas y americanas*, Valencia, Generalitat y CSIC (1987).

PESET, Mariano, y MANCEBO, Pilar, *Carlos III y la legislación sobre Universidades*, Madrid, Ministerio de Justicia (1988).

PESET, Vicente, *Gregori Mayans i la cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Curial, y Valencia, Tres i Quatre (1975).

PINO, Enrique del, *Tres siglos de teatro malagueño*, Málaga, Universidad (1974).

PINTO, Mario di, "L'osceno borghese (Note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)", en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, Universidad (1981), págs. 177-192.

— "Indicios románticos en la escena española de finales del XVIII", *ESig* 2 (1993), págs. 109-122.

PIWNIK, Marie H., "Les deux voyages de Francisco Pérez Bayer au Portugal: 1782, 1783", *AUAHM* 3 (1983), págs. 261-317.

POIRIER, Roger, "An attempt to rehabilitate the novel: the *Colección Universal de novelas y cuentos en compendio* (1789-1790)", *Diec* 2 (1979), págs. 154-165.

— "Biblioteca selecta de las damas: its cultural significance", *Diec* 7 (1984), págs. 28-41.

POLT, John H. R., "Jovellanos' *El Delincuente honrado*", *RRQ* (1959), págs. 170-190.

— "La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés", *HR* (1979), págs. 193-206.

— *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Universidad (1987).

— (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1986).

Véase JOVELLANOS, MELÉNDEZ VALDÉS.

QUINTANA PAREJA, Emilio, "José Mor de Fuentes y la escritura autobiográfica de su tiempo", en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor (1993), págs. 333-342.

QUIROZ-MARTÍNEZ, Olga, *La introducción de la filosofía moderna en España*, México, El Colegio de México (1949).

RAILO, Eino, *The haunted castle. A study of the elements of English Romanticism*, Londres, Routledge, y Nueva York, Dutton (1927).

RAPIN, René, *Réflexions sur la Poétique*, ed. E. T. DUBOIS, Ginebra, Droz, y París, Minard (1970).

REGALADO, Pilar, "La Huerteida de Leandro F. de Moratín: un reflejo de la polémica del teatro de su tiempo", en *Actas VIII CIH*, vol. II, Madrid, Istmo (1986), págs. 487-498.

- REJÓN DE SILVA, Diego A.**, *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Murcia, Varios (1985).
- RENWICK, John**, *Marmontel, Voltaire and the Bélisaire affair*, Oxford, Voltaire Foundation (1974).
- REPRESA, Armando**, “La biblioteca de un hidalgo rural del siglo XVIII”, *Hid* 136 (1976), págs. 309-320.
- REY, Juan**, *La pasión de un ilustrado (Manuel M.^a del Mármol)*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura (1990).
- REY CASTELAO, Ofelia**, *La historiografía del Voto de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad (1985).
- REYES, Rogelio** (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra (1988).
— *Poesía erótica de la Ilustración*, Sevilla, El Carro de la Nieve (1989).
- RHOADES, Duane**, “Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico...”, *RLit* 51 (1989), págs. 191-216.
- RÍOS, Juan A.**, *Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Diputación (1987).
Véase GARCÍA DE LA HUERTA.
- RÍOS SANTOS, Antonio**, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación (1989).
- RODRIGO, Antonina**, *María Antonia “La Caramba”*, Madrid, Prensa Española (1972).
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique**, “Algunas noticias y problemas del libro y de las imprentas en el siglo XVIII”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, vol. I, Madrid, Porrúa Turanzas (1990), págs. 137-152.
- RODRÍGUEZ-MOÑO, Antonio**, *La Imprenta de D. Antonio de Sancha*, Madrid, Castalia (1971).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Antonio Ponz fuera de España: su visión del París pre-revolucionario”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 437-450.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda**, *Studio su “La Serafina” di José Mor de Fuentes*, Roma, Bulzoni (1986).
- RUIZ BERRIO, Julio**, “Reformas de la enseñanza primaria en la España del despotismo ilustrado”, en *L’Enseignement primaire en Espagne et en Amérique Latine du XVIIIe siècle à nos jours*, Tours, Université (1986), págs. 3-17.
— “La educación del pueblo español en el proyecto de los ilustrados”, *REd* (1988), págs. 103-191.
- RUIZ LASALA, Inocencio**, *Joaquín Ibarra y Marín, 1725-1785*, Zaragoza, S. Francisco (1968).
— *D. Benito Monfort y su oficina tipográfica, 1757-1852*, Zaragoza, S. Francisco (1974).
- SABIDO, Vicente**, *Un poema olvidado del siglo XVIII: el Observatorio rústico de Francisco Gregorio de Salas*, Granada, Universidad (1987).
- SADE, Donatien A. F. de**, *Les Crimes de l’Amour*, París, J. J. Pauvert (1961).
- SÁEZ VIDAL, Joaquín**, “Inventario de la biblioteca de D. Nicolás Pro, ilustrado alicantino del siglo XVIII”, *AUAHM* 2 (1982), págs. 327-336.

SALA BALUST, Luis, *Visitas y reformas de los Colegios Mayores de Salamanca en el reinado de Carlos III*, Valladolid, Universidad (1958).

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Documentos para la historia del teatro español en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional", en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE (1986), págs. 123-135.

— "Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional", en *Homenaje a K. y V. Reichenberger*, Barcelona, PPU (1989a), págs. 233-258.

— "Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse (1989b), págs. 409-435.

SÁNCHEZ SALVADOR, Manuel, *Poesías de "Doralio"*, ed. Felicidad PATIER, Pamplona, Institución Príncipe de Viana (1987).

SANZ FUENTES, Josefa, "La biblioteca del colegio de S. Vicente de Oviedo...", en *Actas I Congreso de Bibliografía Asturiana*, Oviedo, Junta Principado de Asturias (1990), págs. 852-861.

SARMIENTO, Martín, *Obras póstumas. I: Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra (1775).

SARRAILH, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE (1957).

SEBOLD, Russell P., *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos (1974).

— *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*, Barcelona, Ariel (1975).

— "Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española", *HR* 50 (1982), págs. 297-326.

— *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983).

— *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1985a).

— "Jovellanos, dramaturgo romántico", *ALEUA* 4 (1985b), págs. 415-438.

— "Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta", *REE* (1988), págs. 465-490.

— *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos (1989); 1.ª ed., 1970.

Véase IRIARTE, LUZÁN.

SHAW, Donald L., "Dramatic technique and tragic effect in García de la Huerta's *Raquel*", *Diec* 9 (1986), págs. 249-259.

— "Montiano's *Athaulpho*", en *Homenaje a Ivy McClelland*, *BHS* 68, 1 (1991), págs. 153-162.

Sinapia, ed. Miguel AVILÉS, Madrid, Editora Nacional (1976).

SOUBEYROUX, Jacques, "La biblioteca de Campomanes", en *Actas VII CIH*, vol. II, Roma, Bulzoni (1982), págs. 997-1006.

— "Niveles de alfabetización en la España del siglo XVIII", *AUAHM* 5 (1985), págs. 159-172.

— "L'alphabetisation à Madrid au XVIII^e et XIX^e siècles", *BHi* 89 (1987), págs. 227-265.

— "Sátira y utopía de la Corte en *Aventuras de Juan Luis* de Rejón y Lucas (1781)", en *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI (1988), págs. 379-412.

— "Syntaxe narrative et statut des personnages dans *Aventuras de Juan Luis* (1781) de Rejón y Lucas", en *Homenaje a Paul J. Guinard*, *IbP* (1991), págs. 205-218.

- STIFFONI, Giovanni**, “Intelectuales, sociedad y Estado”, *HEMP* XXIX, II (1985), págs. 5-148.
- SUÁREZ GALBÁN, Eugenio**, *La Vida de Torres Villarroel: literatura antipicaresca, autobiografía burguesa*, North Carolina University Press (1975).
- SUBIRÁ, José**, “Estudios sobre el teatro madrileño. Los melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *RBAM* (1928), págs. 140-161.
- “La Junta de Reforma de Teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias”, *RBAM* (1932), págs. 19-45.
- *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC (1949-1950), 2 vols.
- *El teatro del Real Palacio*, Madrid, CSIC (1950).
- *El Gremio de Representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC (1960).
- SUERO ROCA, M.^a Teresa**, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Instituto del Teatro (1987), 2 vols.
- SUREDÀ, Francis**, “À propos de la représentation de *comedias de bandoleros* à Valencia sous le règne de Philippe V”, en *Actes I Colloque sur le Pays Valencien à l’Espagne moderne*, Pau, Université (1980), págs. 157-170.
- TEJERINA, Belén**. Véase Leandro F. de MORATÍN.
- TERREROS Y PANDO, Esteban**, *Diccionario castellano*, Madrid, Arco (1987), 4 vols.
- THOMAS, Diana**, “The book trade in Ibarra’s Madrid”, *ThL* 5 (1983), págs. 335-358.
- *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain, 1763-1794*, Troy, Whitston (1984).
- THORSLEV, Peter**, *The byronic hero. Types and prototypes*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1962).
- TORIBIO RUIZ, Rosa M.^a**, *La biblioteca de D. Juan Díaz de la Guerra*, Sevilla, Marcas Andaluzas (1991).
- Tratado sobre la Monarquía Columbina*, ed. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, Madrid, Archipiélago (1980).
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita**, *Ser estudiante en el siglo XVIII. La Universidad vallisoletana de la Ilustración*, Valladolid, Junta de Castilla y León (1991).
- TRIGUEROS, Cándido M.^a**, *El Precipitado*, ed. Piedad BOLAÑOS, Sevilla, Alfar (1989).
- UREÑA, marqués de**, *Viaje europeo (1787-1788)*, ed. María PEMÁN MEDINA, Cádiz, Unicaja (1992).
- URZAINQUI, Inmaculada**, “Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII”, *AO* 37-38 (1990), págs. 573-603.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio**, *El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington*, ed. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Vitoria, Dip. de Álava (1988).
- VALLEJO, Irene**, “El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados”, *Cast* 6-7 (1983-1984), págs. 143-150.
- “La comedia de santos en Antonio de Zamora”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8-II, vol. II, Amsterdam, Atlanta (1989), págs. 333-341.
- “Catálogo de comedias de santos del siglo XVIII”, en *Ex libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 745-758.

- VAN TIEGHEM, Paul**, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire*, París, Rieder (1924-1930), 2 vols.
- VV.AA.**, *Le Prérromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, París, Klincksieck (1975).
- *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980).
 - “La producción de libros de 1745 a 1755: contribución a una encuesta bibliográfica”, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Universidad (1981a), págs. 21-56.
 - *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, ADPF (1981b).
 - *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Diputación, y Oliva, Ayuntamiento (1982), 2 vols.
 - *La Ilustración valenciana*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert et al. (1985).
 - *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVIe-XIXe siècles*, París, CNRS (1987).
 - *REE*, extraordinario García de la Huerta (1988).
 - *Livres et librairies en Espagne et au Portugal, XVIe-XXe siècles*, París, CNRS (1989).
 - *Les utopies dans le monde hispanique*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990a).
 - *Periodismo e Ilustración en España*, extraordinario de *EHS* 52-53 (1990b).
- VEGA, Ángel C.**, “Catálogo de la biblioteca del Rmo. Mtro. Enrique Flórez”, *BRAH* 128 (1951), págs. 299-378; 129 (íd.), págs. 123-218, 309-334; 130 (1952), págs. 257-266, 407-447; 131 (íd.), págs. 63-80, 399-428.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán**, “Impresos teatrales vallisoletanos del siglo XVIII: 130 adiciones al Catálogo de Alcocer”, *BBMP* (1991), págs. 319-365.
- VIATTE, Auguste**, *Les sources occultes du Romantisme*, París, Champion (1965), 2 vols.
- VIERA Y CLAVIJO, José**, *Vida del noticioso Jorge Sargo*, eds. B. BONNET REVERÓN y Enrique ROMEU PALAZUELOS, Santa Cruz de Tenerife, Goya (1983).
- *Constelación canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Consejo de Cultura (1985).
- VIERA Y CLAVIJO, José, e IRIARTE, Tomás de**, *Dos viajes por España*, ed. Alejandro CIORANESCU, Tenerife, Aula de Cultura (1976).
- VIÑAO FRAGO, Antonio**, *Política y educación en los orígenes de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI (1982).
- “Fuentes estadísticas de ámbito nacional-estatal para el estudio de la escolarización en el nivel elemental (1750-1832)”, en *Escolarización y sociedad en la España contemporánea*, Valencia, Universidad (1983), págs. 881-892.
 - “La historia de la alfabetización a través de las fuentes notariales”, en *Aproximación a la investigación histórica a través de la documentación notarial*, Murcia, Universidad (1985), págs. 31-55.
 - “Las reformas de la Ilustración: proyectos y realidades, obstáculos y resistencias”, en *Educación e Ilustración. Dos siglos de reformas en la enseñanza*, Madrid, Ministerio de Educación (1988), págs. 371-403.
- WINCKELMANN, Juan J.**, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques*, ed. León Mis, París, Aubier (1954).
- ZAMORA, Antonio de**, *El Hechizado por fuerza*, ed. Alba EBERSOLE, Valencia, Alba-tros-Hispanófila (1991).
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar**, *Obras narrativas. La Eumenia. Oderay*, ed. Guillermo CARNERO, Barcelona, Sirmio, y Universidad de Alicante (1992).

Capítulo 1



Coordenadas y cauces de la vida literaria

*Lucienne Domergue, Ana M.^a Freire, Paul J. Guinard,
François Lopez*

- 1.1. La educación en la España del siglo XVIII.
François Lopez.
- 1.2. Instituciones y círculos culturales.
François Lopez.
- 1.3. Producción y circulación del libro.
Lucienne Domergue, François Lopez.
- 1.4. La prensa española del siglo XVIII.
Ana M.^a Freire, Paul J. Guinard.

La educación en la España del siglo XVIII

1.1.1. Alfabetización y escolarización

Asociamos a la Ilustración el propósito de desterrar prejuicios y errores tradicionales, el de modificar las mentalidades arcaicas impermeables al progreso, el de fomentar el conocimiento de las ciencias aplicables a la mejoría de la producción y del nivel de vida; en resumen, el de instaurar la «felicidad» por medio de la educación. Conviene no olvidar que la educación, para pasar de la utopía filosófica a la realidad, necesita disponer de una estructura institucional y un marco legal adecuado.

El censo de Godoy, realizado en 1797, nos proporciona la primera estadística de alcance nacional en cuanto al número de escuelas, maestros y alumnos de ambos sexos (computados por separado). A fines del XVIII, tras al menos tres décadas de Ilustración y reformas (o intentos de reforma), ni siquiera uno de cada cuatro niños estaba escolarizado, y ello sin considerar los modos y características de esta escolarización (Viñao Frago). Hay que añadir que existía una fuerte desigualdad entre lo que se enseñaba a los muchachos y a las muchachas. Las escuelas de niños, «de primeras letras», servían para impartir una docencia elemental: leer, escribir, pero sobre todo leer, capacidad ésta muy distinta de la segunda, a pesar de lo que podamos pensar hoy día, anacrónicamente. En cambio las escuelas de niñas, designadas como «de enseñanza», eran de muy distinto nivel e índole, ya que en ellas se enseñaban labores, doctrina cristiana, algo de lectura —y no siempre— y nada de escritura.

En cuanto a la población adulta, las investigaciones llevadas a cabo durante estos últimos años (de muy fecunda actividad en este rezagado sector historiográfico) se han centrado en varios medios urbanos y rurales. Sabemos gracias a J. Soubeyroux que el porcentaje de individuos capaces de firmar su testamento, en Madrid, pasó de 48,59 en 1750 a 51,87 en 1797, progresión que no se da con tanta importancia en ciudades de provincia. Viñao Frago y su equipo han logrado en sus trabajos sobre los municipios de Murcia y Lorca definir más claramente las diferencias entre medios urbanos y rurales. Dichas investigaciones, aunque fragmentarias y a pesar de las diferencias que evidencian entre una ciudad y otra, un medio rural y otro, permiten considerar como muy plausibles hipótesis de trabajo generalidades (por cierto no muy distintas de las que podrían formularse para el siglo XVII en su segunda mitad) como, por ejemplo, que todos los hombres miembros de la nobleza, del clero o que ejercían profesiones liberales sabían firmar. Pero no era el caso de sus esposas, ya que repercutía en las esferas privilegiadas el aterrador analfabetismo femenino existente en España. El clero secular superaba al regular en este saber mínimo que es la capacidad de firmar, y los miembros masculinos del clero a las monjas. Otro grupo culturalmente privilegiado era el de los militares, siendo total el dominio de la firma entre jefes y oficiales, cosa que no puede sorprender a nadie. Entre los comerciantes y los artesanos, los resulta-

dos obtenidos muestran fuertes diferencias dentro de cada grupo, siendo por ejemplo muy elevado el porcentaje de los comerciantes «instruidos» en Mataró y (aunque menos) en Madrid. También, como era de esperar, había desniveles notables entre las muy diversas categorías de maestros artesanos y, en la misma corporación, entre maestros y oficiales. Por fin, el sector primario y el servicio doméstico ocupan los niveles más bajos en el dominio de la firma.

En conclusión, analfabetismo todavía masivo en un país que seguía siendo rural en un 80 por 100, afectando mucho más a las mujeres que a los hombres; muy insuficiente escolarización a pesar de alguna mejora en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que representó insalvables obstáculos para la difusión de las Luces. Si el número de alfabetizados fue aumentando en la segunda parte del siglo, opinan con sólidos argumentos los especialistas que dicho aumento acompañó el crecimiento demográfico pero que no fue un incremento porcentual. Asombrosa revelación para todos los que hemos venido confundiendo Ilustración y amplia extensión de la cultura. Es, pues, evidente que el mercado del libro en España fue muy limitado, como confirman los datos que poseemos sobre las tiradas. Si bien nació o se desarrolló indudablemente en unos centros todavía mal conocidos una enseñanza profesional, no debió de ser frecuente que los artesanos tuviesen acceso siquiera parcialmente a las obras literarias que no fuesen impresas en pliegos de cordel.

1.1.2. **La Universidad**

No hubo cosa tan deseada por los ilustrados como una profunda reforma de los estudios universitarios. La España de los Borbones venía a heredar una Universidad no uniformada ni centralizada donde, desaparecido ya el esplendor que pudo existir dos siglos antes, el escolasticismo y/o el espíritu de rutina reinaban en todas las disciplinas. Más de treinta centros de enseñanza ostentaron entonces el título de Universidad o de Estudio General, fuesen o no oficiales o estatales. Gozaban de dicho estatuto algunos conventos, algunas órdenes: las de los dominicos, los benedictinos, los jesuitas, los jerónimos. Algunas eran de fundación episcopal, otras de fundación y patronato nobiliarios. Las más antiguas se remontaban a la Edad Media (Salamanca, Valladolid, Huesca, Sigüenza, Barcelona, Lérida, Toledo, Zaragoza), otras al siglo XVI, al XVII, y hubo dos (Cervera y La Laguna) que nacieron en el siglo XVIII. Tras la Guerra de Sucesión, fue castigada la Corona de Aragón con la supresión de la Universidad de Barcelona y el cierre duradero de la de Valencia, mientras que las de Zaragoza y Huesca veían mermada su autonomía. Las Universidades catalanas fueron reunidas en una sola, la de Cervera, cuya vida había de sufrir grandes alteraciones después de la expulsión de los jesuitas.

Esta suma diversidad no ha de hacer olvidar que todas las Universidades estaban en manos de la Iglesia, incluso las de reciente fundación, y escapaban en principio al control del Estado; que los claustros decidían los programas y que la facultad de conferir grados universitarios no era dada por la autoridad civil sino por bula pontificia. Se ha demostrado en un estudio reciente que la infiltración de las órdenes religiosas en las Universidades de Castilla durante los si-

glos XVII y XVIII estuvo en contradicción con el proceso de secularización observable en Europa, que eso fue una causa determinante de su decadencia y que el número de matriculados conoció un descenso continuo que duró hasta bien entrado el siglo XVIII (Kagan, 1981).

En el reinado de Fernando VI ya pudo considerarse que los jesuitas iban perdiendo parte de su enorme influencia y que tenían enemigos en las esferas gubernamentales, pero nada dejaba presagiar el terrible golpe que sería su expulsión cuando Carlos III, a instancias de Campomanes sobre todo, firmó la Pragmática Sanción del 2 de abril de 1767. Tan drástica medida iba a tener fuertes repercusiones no sólo en la historia de las Universidades sino en la de casi toda la enseñanza. Parte de los numerosos bienes de la Compañía fueron otorgados a las Universidades, que recuperaron además las aulas gramaticales.

Una de las novedades del reinado de Carlos III va a ser, tras la elaboración de planes de estudio de diversas inspiraciones por Gregorio Mayans, Campomanes, Tavira y Olavide, entre otros, un cambio de mentalidad relativo no sólo a la función de las Universidades sino a la de la educación y enseñanza en general. Si se pueden encontrar pensamientos muy interesantes al respecto en los escritos de Macanaz y de Feijoo ya en los primeros decenios del siglo, es en los últimos, a partir de la década de 1760, y con creciente vigor hasta finalizar la centuria, cuando se perfilan unas concepciones modernas de las relaciones entre Estado y Universidad.

Ahora bien, permanecieron por muy largo tiempo la diversidad y la autonomía universitarias a pesar de su carácter arcaico, y perduró en muchos casos la resistencia de los claustros ante cualquier novedad.

El poder evitó, pues, el enfrentamiento sistemático y prefirió introducir los cambios que más le importaban, teniendo en cuenta la gran diversidad de situaciones y usando de una prudente estrategia. Necesitaba ante todo letrados que supiesen servir sus intereses y hacer funcionar la pesada máquina administrativa en España y en las Indias. Quería además que los derechos de la Corona frente a la Curia romana no padeciesen ningún desdoro y que los de la Iglesia quedasen bien delimitados en caso de darse otros pasos en las reformas de todo tipo que necesitaba el país. Los alegatos que pueden encontrarse en muchas obras de la época a favor de la enseñanza del derecho real o patrio son prueba de que esa aspiración general no bastó para que se emprendiera una modificación radical de los estudios de leyes, los cuales siguieron dominados por un derecho romano concebido de la manera más tradicional y estrecha, aunque en algún plan que no obró ningún efecto quedara apuntada la necesidad de unir el estudio de la historia de Roma al de su derecho. El historicismo, ya triunfante en otros países, se abrió tímidamente paso, sobre todo en las Facultades donde se enseñaban leyes y cánones.

Los estudios de leyes y cánones hemos de destacarlos por la evidente relación entre la formación de los letrados y los cambios de orientación que exigía la monarquía administrativa de la Ilustración; también ha de tenerse en cuenta el derecho natural y de gentes, que en el pensamiento ilustrado, por encima del derecho patrio, eran absolutamente precisos para comprender el verdadero carácter y norma de las acciones humanas, las obligaciones del hombre en el estado natural y social, el origen de los contratos, pactos y dominios, sus efectos y conse-

cuencias (Peset, 1989, pág. 105). Hubo grandes juristas que juzgaron heterodoxas esas doctrinas que iban ganando terreno en otros países de Europa, Fines-tres, por ejemplo. En cuanto a Mayans, si condenó severamente *L'esprit des lois* de Montesquieu, no dejó por ello de afirmar que el estudio del derecho natural era necesario y preconizó la creación de una cátedra para impartirlo en Alcalá de Henares. Pero ni Alcalá ni Salamanca, a pesar del interés que existía allí por esa disciplina, llegaron a incorporarla a sus enseñanzas. Serían otras Universidades menores las que impulsasen este estudio: Granada y Valencia. Ambas se esforzarían por enseñar esta materia hasta el año 1794, cuando se suprimen las cátedras de derecho natural por miedo a la Revolución Francesa.

Juristas fueron los hombres de letras más destacados del reinado de Carlos III: Jovellanos, Meléndez Valdés, Forner, Sempere y otros muchos. Y debieron compaginar sus obligaciones de letrados con el cultivo de la literatura. Los jóvenes de la Escuela de Salamanca sacaron no poca utilidad de la reforma introducida por el plan de estudios de 1771 por lo que toca a la enseñanza de las humanidades. Dos profesores, Fr. Bernardo Agustín de Zamora, catedrático de griego de 1764 a 1784, y el P. Alba, que enseñó poética y retórica, contribuyeron a formar el gusto de un Meléndez, de un Forner. Y Salamanca, a pesar de ser reacia a los cambios, vio poco a poco aparecer nuevos profesores, nuevos alumnos, nuevos aires que anunciaban nuevos tiempos.

1.1.3. Centros de élite y escuelas especializadas

No todos los jóvenes iban a estudiar en alguna Universidad. Los que eran de familia distinguida tenían a su disposición los seminarios de nobles, de los que fueron alumnos no pocos aristócratas que se destinaban al oficio de las armas. La primera de esas instituciones había sido creada en Madrid, bajo el reinado de Felipe V, con el ambicioso propósito de imitar el colegio Louis-le-Grand. Y como privaban entonces los jesuitas, educadores de la nobleza, se les confió la dirección de este prestigioso establecimiento, muy generosamente dotado, que se inauguró en 1725. Después de la expulsión de la Compañía de Jesús fue, como bien puede suponerse, mucho más fácil reformar los estudios en estos establecimientos de fundación real y reciente que en las viejas Universidades. Así pues, fue posible hacer funcionar el seminario madrileño con un profesorado se-glar. Su nuevo director, en 1770, fue el gran marino y matemático Jorge Juan, y se adoptó sin tener que vencer resistencias un plan de estudios muy moderno. Además de las primeras letras (hemos visto a qué temprana edad ingresaban los seminaristas), se enseñaron el latín, el griego y el hebreo, poética y retórica, filosofía moral, aquello que no pudo imponerse en las grandes Universidades: el derecho natural y de gentes, matemáticas, dibujo, física, geografía e historia, inglés y francés, música, esgrima, equitación y baile. Según Aguilar Piñal, entre 1770 y 1808 pasaron por el seminario de Madrid unos setecientos alumnos, cifra que parece muy baja. La lista de las asignaturas muestra claramente que los jóvenes que se formaban allí se preparaban para la carrera militar (el jurista, el militar, el ingeniero son las tres grandes figuras de la Ilustración) aprendiendo además todo lo que debían conocer los hombres de distinción.

La nobleza vasca, más activa y emprendedora, que tenía en ciertos aspectos algún parecido con la aristocracia inglesa, y que había fundado la primera Sociedad de Amigos del País, quiso poseer también un centro docente para sus hijos, que muy a menudo iban a seguir sus estudios en Bayona, Burdeos, Sorèze o París. Tras largos trámites empezó a funcionar en Vergara un Real Seminario Patriótico que llegaría a ostentar a fines de siglo el título de Real Seminario de Nobles de Vergara. A las enseñanzas que se impartían en el seminario madrileño (¿comunes a todos esos centros específicamente destinados a la nobleza?), añadió el de Vergara la historia natural, la agricultura, mineralogía, fueros del país, economía política y comercio. Centenares de alumnos que venían de España o América (no importaba, con tal que fuesen de ascendencia vasca) pasaron por sus aulas y laboratorios. Esa nobleza, evidentemente, logró conjugar la tradición y la modernidad, como otras noblezas de otros países.

La diversidad que había en España entre los estratos dominantes de la sociedad se nota también en las constituciones del Seminario de Nobles de Valencia, creado en 1770. Allí los alumnos no debían pertenecer a la nobleza notoria y heredada, aunque sí ser «de honradas y honestas familias, que no tengan nota de infamia» (Aguilar Piñal, 1987, pág. 459). La nobleza, aburguesada o no, y la burguesía podían pues recibir en Valencia la misma instrucción. Nos hace falta para conocer lo que fue la cultura de la nobleza (tema importantísimo que espera todavía a su historiador) un estudio de conjunto de esos establecimientos y de su alumnado, que resalte rasgos comunes y diferencias.

Más técnica era la enseñanza impartida en Escuelas especializadas, como las de Náutica, de Dibujo, de Química y, más tarde (1806), de Cálculo, creadas por la Junta de Comercio de Barcelona; en Sevilla, la Escuela Oficial de Náutica colocada bajo la autoridad del director general de la Armada. Dicha escuela recibía muchos alumnos (unos doscientos, según Francisco Aguilar Piñal) que debían ser de buena familia pero «de pobreza demostrada». Tras las primeras letras, aprendían idiomas, dibujo, matemáticas, mecánica, teoría de la navegación y artillería de marina.

Famoso por la excelsa figura de su fundador fue el Instituto Asturiano de Náutica creado en Gijón por Jovellanos, a quien tantos disgustos causó su iniciativa y el tesón que puso en mantener dicho establecimiento. A las enseñanzas que se daban en Sevilla en el establecimiento similar se añadió, con clara intención de afrontar los problemas del país, la mineralogía, necesaria para fomentar la industria del carbón: «Contaba desde el principio con sesenta alumnos y gozaba de la protección del monarca y de algunos bienhechores. Sus puertas estaban abiertas tanto al pobre como al rico. La enseñanza era gratuita y fundamentalmente práctica, para lo que se compraron instrumentos de física, química y una colección de minerales» (Aguilar Piñal, 1987, pág. 462). Fue una de las más admirables instituciones de la Ilustración, uniendo el espíritu práctico y el filantrópico de un modo original, tal vez único.

Debió de haber otros centros comparables con el de Sevilla, aunque no tan notables, ya que se desconocen hoy día, porque poseía entonces España una poderosa marina y no todos los futuros oficiales pudieron formarse en Sevilla, ni en la Compañía de Guardias Marinas de la Isla de León, las Escuelas de Guardias Marinas de Cartagena y el Ferrol. Como todo ejército necesita médicos y cirujanos

nos, se fundó en Cádiz el Real Colegio de Cirugía de la Armada, y otros dos centros del mismo carácter en Barcelona y Sevilla. Los militares y médicos al servicio del ejército fueron seguramente una élite de la cultura, interesada no sólo por la literatura científica y técnica sino también por la geografía, la historia y la literatura.

Merecen mencionarse en este apartado los seminarios clericales. En la época de las reformas carolinas, se implantaron en ellos cátedras de filosofía y teología, suprimiéndose las escuelas. Se ha notado que en unas constituciones de 1783 se estableció un programa de autores, incorporado más tarde a los planes de estudios de otros seminarios, donde destacaban Lamy, Natal Alejandro, Calmet, que sin ser realmente jansenistas tenían por lo menos esta fama entre el clero más conservador. La modernización parece haber producido en la formación del clero pocos frutos, pero de hecho éste contó en los últimos decenios del siglo con dignas figuras, con varones cultos y caritativos. Gran parte de los ilustrados fueron eclesiásticos que acogieron, aunque con moderación, las nuevas corrientes del catolicismo europeo. Fueron esos hombres muy severamente juzgados por los eruditos conservadores en el siglo XIX.

Un centro docente de concepción mucho más moderna que la de cuantas Universidades había en el país, no destinado a la aristocracia ni dependiente de las necesidades del ejército o del clero, existió en Madrid durante todo el período de la Ilustración, desempeñando un papel importante (mucho más que el Seminario de Nobles, por supuesto) en la vida cultural de la Corte; nos referimos a los Reales Estudios de San Isidro. Ya famoso en el siglo anterior bajo el nombre de Colegio Imperial de Madrid y confiado a los jesuitas hasta su expulsión, consiguió mantener su función docente cuando tantos edificios de la Compañía eran convertidos en hospitales, cuarteles o simplemente abandonados. Fue inaugurado en 1770, y se convocaron inmediatamente unas primeras oposiciones a las cátedras vacantes. Las Humanidades (incluyendo los idiomas que se necesitan para los estudios bíblicos), las ciencias, y una nueva asignatura (la Historia Literaria) responden a esa afición por la historia que marcó profundamente la Ilustración. Además es cosa bien sabida que los Reales Estudios, por su modernidad, iban a suscitar el odio de cuantos veían en la revisión de las tradiciones católicas una manifestación del ominoso «jansenismo», cristianismo ilustrado cuya historia es imposible hacer sin mencionar una y otra vez los Reales Estudios, a sus profesores, a sus alumnos y a sus protectores.

Las élites que hemos evocado representan conjuntamente la gran mayoría del público (unos miles de lectores) que pudo tener el libro ilustrado, en todos los ramos del saber: desde la historia eclesiástica hecha con espíritu crítico hasta la filosofía, pasando por la literatura, lo que hoy llamamos literatura. No todos los hombres cultos podían hallar un centro donde iniciarse en ciertos estudios especializados y se formaron, mal o bien, leyendo obras modernas o antiguas: arqueólogos, numismáticos, individuos interesados por los idiomas antiguos o exóticos, etc. Estos autodidactas contribuyeron a dar cierto realce a la ciencia de su tiempo.

Lo último que queremos recordar es que en los seminarios de nobles y escuelas técnicas los idiomas extranjeros estudiados eran el francés y el inglés. Sin embargo fueron muy pocos los ilustrados capaces de leer corrientemente otra

lengua extranjera que el francés, el portugués y el italiano. La lectura de obras inglesas en su idioma original es cosa tardía en España. Jovellanos será uno de los pocos escritores de la Ilustración capaces de dedicar días enteros a dicha lectura. Cuando la literatura inglesa empiece a penetrar de modo notable en España, será en traducciones hechas según una previa versión al francés.

1.2

Instituciones y círculos culturales

1.2.1. Las Academias

La labor de las primeras Academias en tiempos de Felipe V fue de muy desigual interés. La más importante, desde luego, fue la que pronto emprendió la Real Academia Española, creada en 1713, cuyo *Diccionario de Autoridades* se elaboró con pasmosa prontitud teniendo en cuenta el enorme acopio léxico que supuso la lectura de las obras escritas por «autoridades» de la lengua. Como la lista de dichos autores figura en el diccionario, es fácil percatarse de las predilecciones de los académicos por la literatura barroca. Anteriormente los escritores no tenían a su disposición más obra de consulta que la de Covarrubias o los diccionarios bilingües. A pesar de las críticas formuladas por algunos sabios (siendo el de más envergadura Mayans), la publicación de este monumental trabajo excelentemente impreso constituyó en España un acontecimiento científico de primer orden. También pensaron los académicos dar a luz, además de la *Ortografía*, una gramática, pero pasaron muchos años antes de que se pudiese publicar un primer tomo de dicha obra.

La Academia de la Historia se limitó a adquirir documentos, y las censuras favorables que hicieron algunos de sus miembros de algunos libros plagados de fábulas no abogan a favor de la erudición de los académicos, ni de su probidad científica. Contrasta fuertemente la muy duradera inercia de este cuerpo con el ambicioso programa asignado por Mayans a su Academia valenciana en 1742 y 1743. Quería el erudito que se emprendiera el estudio de la historia eclesiástica, las ciencias naturales, las matemáticas, la medicina, la poesía, la música, la historia de la lengua española, el comercio, la navegación, etc. No hubo academia que manifestara una curiosidad tan enciclopédica, pero se malogró dicho cuerpo, seguramente por no haber solicitado la protección de Felipe V, cosa que debió de parecer demasiado desafiante. Lo que quería Mayans era que su Academia valenciana fuera independiente en unos tiempos y en un país en que era insufrible tal pretensión (Mestre, 1970, págs. 391-399).

Muy posterior fue el nacimiento de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, cuyos estatutos aprobaría Fernando VI en 1751, pero que, como tuvo que decir Sempere y Guarinos, tuvo su origen en una «Junta de Estudios con el título de Academia de los Desconfiados». En este caso como en otros sería fácil mostrar

una filiación entre las Academias borbónicas y las que existieron en los últimos decenios de la centuria anterior. Es notable el empeño que puso la Academia de Barcelona en hacer de la historia de Cataluña su principal objeto. El primer volumen de sus *Memorias*, publicado en 1756, trata efectivamente del pasado del Principado. De historia igualmente se ocupó la Academia Sevillana de Buenas Letras, fundada en 1752. El primer tomo de sus *Memorias*, que sólo apareció en 1773, contiene sobre todo disertaciones sobre la historia antigua y la Bética.

No podemos hacer aquí una enumeración completa de las academias que nacieron en el siglo XVIII. Pero sí conviene resaltar que el breve reinado de Fernando VI, gracias a los inteligentes gobernantes que hubo entonces, fue una época de muy activo fomento de las letras, ciencias y artes. A las academias ya existentes, la Real Academia Española y la de la Historia, se les concedieron apreciables ventajas. Además, en muy pocos años, se crearon la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), la Real Academia Latina Matritense (1755), la de Sagrados Cánones e Historia Eclesiástica (1757), la Histórico-Geográfica de Valladolid (1752). La idea de fundar una Real Academia de Ciencias, Artes y Bellas Letras, en cambio, se malogró. Tal vez fuera imposible en España, dadas las resistencias de la Iglesia, establecer una Academia de Ciencias con la real protección sin que surgieran conflictos. Así debió de opinar Jorge Juan tras presentar inútilmente un proyecto a este efecto en 1754. Introducir ciencia era introducir ideología. Lo cierto es que la astronomía y la física moderna se estudiaron en las escuelas militares y de guardiamarinas pero no hubo un cuerpo académico que las acogiera y promoviera.

Recientemente han sido estudiadas varias Academias de derecho que desempeñaron un muy notable papel en la formación práctica de los juristas, completando la insuficiente preparación que podían encontrar éstos en la Universidad. Se trata de la Real Academia de Práctica de Leyes de estos Reinos y de Derecho público (o de Santa Bárbara), creada en 1763, y de la Real Academia de Jurisprudencia Práctica, fundada en 1773. Otros cuatro grupos de desigual importancia consiguieron una aprobación oficial en Madrid entre 1775 y 1785, a los que debe añadirse la célebre y activa Real Academia de San Isidoro, considerada como muy jansenista.

Seguramente existieron otras academias de este tipo en no pocas ciudades de provincia, con estatutos oficiales o sin ellos. Miles de juristas movidos por el doble deseo de servir a la monarquía y de medrar vinieron a constituir una élite ideológica, y parte de ella más tarde abrazaría las ideas liberales. Una investigación sobre el estatuto socioprofesional de los escritores de la Ilustración permitirá algún día valorar numéricamente la aportación a la literatura de aquella élite que necesitaba libros de estudio, nacionales y extranjeros, y también obras filosóficas y literarias.

Es de suponer que incluso las pequeñas academias donde sólo se trataba de práctica poseían una biblioteca. Las de uso público parecen haber sido muy pocas. La Biblioteca Real en Madrid no era de fácil acceso para quien no fuese bibliotecario. Pero el libro se prestaba entonces generosamente. Incluso hubo libreros que los alquilaban, mucho antes de que aparecieran, en la centuria siguiente, los primeros gabinetes de lectura.

1.2.2. Las Sociedades de Amigos del País

Hasta hace pocos años se pensó que las Sociedades de Amigos del País dieron un notable impulso a la agricultura y a las técnicas, siendo su acción, cuando no la causa, por lo menos una de las causas de los progresos que se operaron en esos sectores. Gracias a Gonzalo Anes sabemos hoy día que dichos progresos no fueron efecto sino causa del nacimiento de las Sociedades. Una coyuntura de crecimiento, con importante aumento de la población y por lo tanto del consumo, de las superficies cultivadas, de la producción, de los precios y de la renta de la tierra no podía dejar indiferentes a quienes eran los principales beneficiados de este crecimiento de la renta de la tierra y de los diezmos. Luego el mayor o menor dinamismo de las Sociedades dependió del marco geográfico, económico y social donde se promovieron. Cabe recordar que la primera de todas, la Sociedad Vascongada (o Bascongada) de Amigos del País, se organizó por sí sola, habiéndose gestado durante años en una tertulia de nobles interesados en las ciencias y en las técnicas. Más tarde, la voluntad expresada por Pedro Rodríguez Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de que se creasen en todo el reino sociedades del mismo carácter fue un poderoso estímulo para que, donde existiera un medio social favorable, decidieran unos grupos formados esencialmente de nobles y eclesiásticos redactar estatutos y solicitar su aprobación así como la real protección. Por todo el territorio español, pero rara vez en las ciudades portuarias y de la costa, ya que los intereses de los Amigos del País eran fundamentalmente agrarios, fue extendiéndose una red de Sociedades que, de 1763-1764 a 1808, llegaron casi al centenar.

Por toda la geografía peninsular, hay pues que imaginar un tejido social de academias, tertulias, Sociedades económicas, grupos que conversan, hablan de sus lecturas, redactan proyectos, memorias.

Las Sociedades instituyeron clases de agricultura en muchas partes, de industria en algunas, de oficios, de comercio, respondiendo el aprendizaje suministrado a las necesidades del marco local. Ahora bien, no parecen haber incidido notablemente en el proceso de alfabetización.

A un nivel superior fue más importante su labor docente. Sabido es que el Real Seminario de Vergara fue un centro educativo muy moderno, con sus cátedras de química, mineralogía y física, dotadas con biblioteca, gabinete y laboratorios. La Sociedad Matritense y la Aragonesa tuvieron cátedras de botánica, química, economía política. Lo mismo preconizó Jovellanos para la de Asturias.

En algunos casos, pues, es evidente que las más dinámicas y dotadas Sociedades se propusieron suplir la carencia de las Universidades favoreciendo unas disciplinas modernas que de ningún modo hubieran podido impartirse en ellas. Una España en vía de crecimiento, que necesitaba nuevas ciencias y técnicas, las acogía en Seminarios, Escuelas militares, Sociedades, organismos al margen de la Universidad. Inevitablemente se produjo algún enfrentamiento, a propósito de una enseñanza, entre Sociedad económica y Universidad: se trata de la economía política. Campomanes aspiraba a hacer de las Sociedades «una escuela pública de la teoría y práctica de la economía política», y muchos ilustrados deseaban lo mismo. Mostraron interés por esta disciplina las Sociedades de Asturias, la Matritense y la Aragonesa. Fundó ésta una cátedra de economía política que

muy pronto suscitó odios en la Universidad. El P. Diego de Cádiz, presionado por el obispo, denunció públicamente unas «proposiciones» del profesor Normante que no tenían ningún carácter subversivo, y se enfrentaron dos bandos en la ciudad, quedando la Sociedad Aragonesa muy mal parada, y faltándole la protección real.

A pesar de este choque, que provocó un escándalo en todo el país, el interés por la economía política fue muy grande en el decenio de los ochenta. Pero esta ciencia contenía principios que a la larga serían revolucionarios ya que forzosamente llevaba a cuestionar los fundamentos del Antiguo Régimen. No podían los principios de desarrollo y de rendimiento, en los hechos concretos ni en la teoría, avenirse con las viejas estructuras. La fermentación de ideas y proyectos, la indagación de los «obstáculos» de la naturaleza y la sociedad servirían finalmente para condenar las estructuras heredadas, las manos muertas, etc.

1.2.3. **Academias particulares y tertulias**

Desde los últimos decenios del siglo XVII, la ciencia moderna logró penetrar en España, y consta la existencia en la capital y las principales ciudades de provincia de tertulias donde se discutía de física, matemáticas, medicina, crítica histórica. En varias ocasiones estos grupos se transformaron en academias. Así pasó en Sevilla, donde la Regia Sociedad tuvo claros antecedentes en la época anterior, en Madrid con la Real Academia Española, en Barcelona con la de Buenas Letras. Más tarde se convertiría en Sociedad Vascongada de Amigos del País una tertulia de aristócratas interesados por las técnicas agrícolas e industriales.

Naturalmente los cuerpos que manifestaron más dinamismo fueron los que eran activos desde hacía ya bastante tiempo.

Se ha llamado la atención una y otra vez sobre los distintos sentidos que tuvo y tiene la voz «academia», y en el predominio de tal o cual acepción según las épocas consideradas. Recuerda al respecto Aguilar Piñal que dicha palabra «se halla documentada históricamente en el siglo XV, y con valoración propia, sin referencia a la antigüedad, a mediados del XVI». De la significación primaria «escuela de filosofía platónica», o más concretamente «el jardín de Academo, donde enseñaba Platón», pasó a significar en esta última época «Estudio General o Universidad donde se enseñaban las artes y ciencias». Una segunda acepción vino a ampliar el concepto: «Latamente se llaman así las juntas literarias o certámenes que ordinariamente se hacen para celebrar alguna acción grande [...] para ejercitarse los ingenios que la componen, y casi siempre son de poesía sobre diferentes asuntos» (Aguilar Piñal, 1966a, pág. 3). Bien conocidas son las academias literarias o certámenes poéticos en los que participaron Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Tirso, Montalbán y otros tantos en la centuria anterior.

La fundación de Reales Academias en la España borbónica, si bien tiene algún antecedente bajo el reinado de Felipe II, puede hacer pensar que desaparecieron las academias del siglo anterior, dedicadas en su gran mayoría a la creación poética. Pero no es así, y buena muestra de continuidad es la Academia del Buen Gusto que floreció en Madrid de 1749 a 1751, bajo la presidencia de doña Josefa de Zúñiga y Castro, primero condesa viuda de Lemos y después marquesa

de Sarriá. Celebrábanse las sesiones en el palacio de la condesa viuda de Lemos, calle del Turco, y entre los literatos más conocidos que fueron miembros de esa Academia hay que mencionar al conde de Torrepalma, a Agustín de Montiano y Luyando, a Blas Antonio de Nasarre, a José Porcel, a Ignacio de Luzán y a Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores. Las composiciones leídas durante los dos años y medio de existencia de la Academia revelan, como ha mostrado Caso González, gustos muy distintos y aun radicalmente opuestos, del gongorismo al clasicismo horaciano. «El ambiente clasicista, italianizante y garcilasiano que aportan Montiano y Luzán va a tener importantes consecuencias en los años próximos, al mismo tiempo que incide sobre Porcel y Velázquez. La semilla de la anacreóntica futura está en el salón de la marquesa de Sarriá. Los gritos de libertad de Porcel o Torrepalma (aparte los de Villarroel) es muy posible que hayan servido para dulcificar las rigideces clasicistas de un Montiano o un Luzán» (Caso González, 1981, pág. 413).

Otra academia que es imprescindible evocar permitirá observar esa pluralidad de acepciones que pudo tener en la misma época la palabra. Como advierte Risco con razón, siempre ha de tenerse presente «la identificación originaria entre el Estudio General o la Universidad y el término “academia”, tal como aparece registrado en el Diccionario de Autoridades» y que «en el seno de la Universidad-Academia nacieron las *academias*» (Risco, 1983, págs. 35-37). Pues bien, lo que de modo efímero se llamó la Academia Cadalsiana de Salamanca, grupo de jóvenes juristas amantes de la poesía y discípulos de Cadalso: Meléndez Valdés, Forner, Iglesias de la Casa, Caseda, Arroyal tal vez, heredó algo del espíritu de los certámenes poéticos del siglo anterior y fue propiamente una tertulia; además, sus miembros pudieron contar con la ayuda de profesores y participar en academias de derecho al margen o dentro de la Universidad.

Más tarde, en Sevilla, existirán una Academia Horaciana y otra de Letras Humanas, con estatutos y actas, sin cuya labor nunca hubiera podido nacer la muy oficial Real Academia Sevillana de Buenas Letras, llegando a ser Salamanca y Sevilla en los últimos decenios las «escuelas» poéticas más importantes de la época.

Considerando todas las etapas de la penetración y la difusión del espíritu moderno en España, desde fines del xvii, nos damos cuenta de que las tertulias siempre tuvieron una importancia notable, frecuentemente decisiva, como lugar de encuentro y de discusión. Fueron el lugar predilecto de la sociabilidad y la comunicación. Siempre o casi siempre la sanción real no hizo más que conceder honores y privilegios a un grupo preexistente.

Conviene añadir que esas tertulias siempre fueron tertulias de hombres, que la presidencia de la Academia del Buen Gusto por una mujer fue un hecho excepcional, que no existieron en España, por lo menos con la misma función social, los salones, y que en cambio la presencia de clérigos en las tertulias de sabios fue una cosa corriente.

Parece que los primeros cafés no aparecieron en España hasta la segunda mitad del siglo xviii, y se ha dicho que el más antiguo se inauguró en Sevilla en 1758. El desfase con Francia, donde cobran éstos su esplendor en la época de la Regencia, es pues llamativo. Pero la famosa Fonda de San Sebastián tuvo gran parecido con los cafés literarios que florecían en varios países de

Europa. Efectivamente había en la planta baja de este edificio un café donde Leandro Fernández de Moratín situaría la acción de *La comedia nueva*. Allí se reunía un grupo de escritores en los primeros años del decenio de los setenta. A la rica información reunida por Cotarelo sobre dichos establecimientos y sus tertulias hay poco que añadir, pero el modo de apreciar la importancia que tuvo aquel cenáculo depende de los criterios que adopte cada erudito. Trataremos de ver, ante todo, qué evolución del gusto cabe notarse en las producciones de aquellos literatos. Varios de ellos eran italianos, como el propio dueño o encargado de la Fonda, Juan Antonio Gippini. Se trataba del napolitano Pedro Napoli Signorelli, autor de una valiosa *Historia crítica de los teatros*, y del conde Juan Bautista Conti, que puso en toscano la primera *Égloga* de Garcilaso, impresa a fines de 1771 por Casimiro Gómez Ortega, y editor también, once años más tarde, de una *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano*, obra sin antecedente por la elección de los poetas y las noticias eruditas conseguidas. «Contiene el primer tomo un prólogo sobre el origen de la poesía castellana y noticias de algunos poetas hasta el siglo XVI, formado con datos tomados de Velázquez, Sarmiento y D. Tomás A. Sánchez y el auxilio del amigo Ortega, y contiene fragmentos de Berceo, de los *Proverbios* del Marqués de Santillana, de las *Trescientas* de Juan de Mena y algunos trozos de Boscán, con varias reflexiones críticas. Dedicar todo el segundo a Garcilaso, y el tercero y el cuarto a otros poetas del siglo XVII, ofreciendo en el último un tomo más para los del siguiente; y eso que D. Leandro Moratín, en carta que le escribió desde París en 26 de junio de 1787 decía que la colección debería acabar con los autores que florecieron antes de la mitad del siglo XVII» (Cotarelo, 1897, págs. 114-115 n.). El interés y la simpatía que sintieron estos dos italianos por la historia literaria de España son tanto más dignos de llamar la atención cuanto que en su patria Tiraboschi y Bettinelli atacaban duramente la literatura española de los siglos anteriores, propagando la especie de su «mal gusto», su «corrupción» y su «barbarie». Con Napoli Signorelli, Conti y, años más tarde, Denina, figura muy notable, lo que se manifiesta es una solidaridad latina cuya importancia no ha sido hasta ahora bastante valorada.

Entre los literatos españoles que solían acudir a las reuniones de la Fonda de San Sebastián eran los más destacados Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, José Cadalso, Ignacio López de Ayala y los dos eruditos valencianos Francisco Cerdá y Rico, cuya labor de editor fue fundamental en la historia literaria española, y Juan Bautista Muñoz, futuro autor de la *Historia del Nuevo Mundo*.

Le parecía a Cotarelo ser «oportuna y acertada» la observación de Menéndez Pelayo acerca del gusto dominante en la tertulia de San Sebastián: predominó allí, más que el mero clasicismo francés, la corriente latino-italica, especialmente en la lírica. Parece que el único poeta francés cuyas obras se leyeron alguna vez fue Jean-Baptiste Rousseau. Esto es cierto, pero es evidente también que la literatura barroca quedaba desprestigiada y que el clasicismo había ido ganando terreno desde los tiempos de la Academia del Buen Gusto. Por lo demás, no siempre es muy acertado vincular el «Neoclasicismo» con la influencia francesa. Los mejores poetas de entonces no escri-

bían teniendo a la vista modelos franceses sino inspirándose en autores españoles del siglo XVI sobre todo, y en los clásicos griegos y latinos. En cambio, por lo que al teatro se refiere, era natural que un Nicolás Fernández de Moratín, un Tomás de Iriarte, un José Cadalso e incluso un Ignacio López de Ayala mirasen hacia el país que poseía entonces el teatro más rico y «arreglado». Del reinado de Fernando VI son los primeros intentos de componer comedias y tragedias «neoclásicas» y es bien conocida la actividad desplegada al respecto por los contertulios de la Fonda de San Sebastián. Estos literatos constituyen la primera promoción de escritores del reinado de Carlos III, así como Jovellanos, que por esos años no vive en Madrid. La segunda se dará a conocer en los años de 1780. Pero ambas, unidas a menudo por relaciones muy respetuosas y amistosas (pensemos en la influencia ejercida en los más jóvenes por Cadalso y Jovellanos) se orientan hacia un mismo gusto, más que «neoclásico» a la francesa, clásico a la española.

Desde 1767 hasta 1776 tuvo Sevilla, gracias a Olavide, una vida animada, viendo renacer el teatro, con compañía propia y repertorio modernizado. Incluso se crearon dos conservatorios para que los comediantes estudiaran su arte, cosa que entonces era totalmente desconocida. Obras francesas traducidas o adaptadas por el mismo Olavide, como *Zaïre* de Voltaire, fueron llevadas al escenario, no sin escandalizar a algunos sevillanos. Lo mismo pasó con un arreglo del *Tartuffe* de Molière, debido a Cándido María Trigueros, y otro de *L'École des mères* de Marivaux. Esto no impedía que las representaciones fuesen muy concurridas, aun cuando, después de 1769, fue a instalarse el asistente de Sevilla en las Colonias de Sierra Morena. También Cádiz poseyó su teatro, de repertorio francés, a partir del mismo año. Como ha mostrado Defourneaux, esas acciones de Olavide se integran en «la batalla del teatro» que por entonces se está librando en Madrid encarnizadamente. En el teatro, no en la lírica, es donde puede verse que la influencia francesa es fuerte, necesariamente. Pero no basta con traducir o adaptar obras galas, es imprescindible que vean la luz obras españolas nuevas, de corte clásico, pero de tema nacional. Y Jovellanos, que convive y congenia con el asistente desde 1767, fecha de su nombramiento en Sevilla como alcalde de la Sala del Crimen, estimulado por su amigo e inspirándose en *Le Siège de Calais* de Du Belloy, episodio nacional de la historia francesa, compone entonces su *Pelayo*. En el prefacio de dicha obra, explica Jovellanos clara y llanamente que debe mucho a los dramaturgos franceses, que como Du Belloy ha querido exaltar la gloria de su nación, y que por lo tanto espera que sus compatriotas le agradezcan su labor. Es obvio que para él lo que llamamos Neoclasicismo y patriotismo se conjugan perfectamente.

Pero la mejor «imitación» que se hizo entonces de una obra francesa fue del mismo Jovellanos, *El Delincuente honrado*, inspirada seguramente en *Le philosophe sans le savoir* de Sedaine. Es muy interesante el testimonio que nos dejó Ceán Bermúdez sobre las circunstancias en que nació el proyecto de escribir una comedia lacrimosa a la francesa. Este tipo de comedias ya no tenía nada que ver con la comedia clásica; se discutió en el salón de Olavide de los méritos de estas producciones, monstruosas en la opinión de la mayoría de los asistentes. A pesar de esta reacción tan «neoclásica», se acordó or-

ganizar una especie de concurso en el que participaron el propio Olavide y Francisco de Bruna. Quien se llevó la palma fue Jovellanos, que firmó entonces su mejor obra de teatro, tal vez porque su sensibilidad se avenía mejor con este tipo de producciones que con la rigidez de la tragedia.

La fecunda labor de Olavide y sobre todo su idea de fundar conservatorios para actores y actrices suscitaron mucho interés en Madrid, llegando el salón del asistente y sus realizaciones en Sevilla a tener una fama brillante, sin igual en las demás ciudades de provincia.

La caída del famoso reformador puso fin a todos estos planes que resucitarían, sólo en parte, a partir de 1791. Jovellanos se trasladó a Madrid en 1778, habiéndose portado durante el proceso de su amigo con ejemplar dignidad. Bajo las presiones de la Inquisición se denunció al abate Felipe Samaniego, íntimo amigo del procesado, por haber leído las obras de Hobbes, Spinoza, Bayle, Voltaire, Diderot, D'Alembert, Rousseau. Para absolverlo *ad cautelam* le obligó el Santo Oficio a delatar a las personas con quien había hablado de dichos autores. Mandó entonces el abate una denuncia que venía a comprometer a los más altos personajes de la Corte y del Gobierno: Aranda, Almodóvar, Campomanes, O'Reilly, Floridablanca, etc. Parece que la Inquisición quiso llevar más allá sus indagaciones, pero si así fue realmente, desistió bien pronto de tan ambicioso empeño.

1.3

Producción y circulación del libro

1.3.1. Privilegios y censura

En el reinado de Carlos III la tímida eclosión del preliberalismo se divisa ya en la Real Orden de 20 de octubre de 1764, en la que alborea la noción de propiedad literaria: en adelante los privilegios concedidos a los autores no se han de extinguir con su muerte, sino que pasarán a sus herederos, salvo que sean comunidades.

A fines del siglo XVIII el privilegio de que goza un autor es normalmente de cinco años, a veces de diez, pero se puede prorrogar; la Real Cédula de 14 de junio de 1778 advierte que el literato que añade notas y observaciones no se ha de considerar como mero editor sino como coautor.

La censura previa se requería para cualquier escrito, por breve o por conocido que fuese: así, los clásicos griegos, latinos o españoles tampoco quedaban exentos; las reediciones necesitaban el visto bueno de nuevos censores, y a veces, por ejemplo en tiempos de reacción política (en razón del regalismo militante o de la Revolución Francesa), no lo lograban. Las traducciones, sobre todo las de las obras modernas, cada vez más numerosas, sufrían un escrutinio minucioso por temor a la heterodoxia o... al galicismo.

Normalmente cualquier escrito podía ser impreso, si respetaba lo que Dios

—y el rey— manda, si no encerraba nada que se opusiese al dogma, a la moral o a las regalías de Su Majestad. Según el Gobierno, cualquier censor podía opinar sobre estos tres puntos, por lo menos cuando el reino no estaba amenazado por ningún peligro particular. El dogma católico y la moral cristiana eran lo que primero importaba; por consiguiente, los que desempeñaban las censuras eran a menudo religiosos o clérigos. La Vicaría eclesiástica de Madrid llevaba en este ramo la voz cantante.

En el siglo XVIII la censura sigue encargada de forma general al Consejo de Castilla; sin embargo, existen numerosos casos particulares (Rumeu de Armas, 1940, pág. 57). Los libros escritos por religiosos requieren igualmente la autorización previa de los superiores de la orden; el comisario de la Santa Cruzada da licencia para la impresión de los libros de *Rezo eclesiástico* y la Suprema Inquisición para cualquier papel relativo al Santo Oficio; en las provincias los ordinarios eclesiásticos pueden mandar revisar los textos de latinidad y religión que se reimprimen y los que se imprimen por primera vez.

En materia de «conclusiones» (las venía censurando un catedrático y las autorizaba el rector) las Universidades gozaron de privilegio a partir de 1627 y hasta 1770, año en que, a resultas de la causa del bachiller Ochoa, se impone una revisión previa desempeñada por los censores reales. Tras la Real Orden de 8 de mayo de 1755, ciertas academias (la de la Historia y la de la Lengua) pueden imprimir sus obras y las de sus individuos con la oportuna licencia de la corporación. Los libros que tocan materia de Estado, de Indias o de comercio y fábricas deben mandarse, respectivamente, a la Secretaría de Estado, al Consejo de Indias y a la Junta de Comercio y Moneda.

La censura previa era, pues, ineludible; la solían desempeñar o bien individuos particulares designados por el Consejo o el juez de Imprentas, o bien cuerpos literarios como las academias y las sociedades económicas.

En el siglo XVIII el Consejo de Castilla no es el único que tiene la responsabilidad de censurar los impresos (tanto el examen previo de los manuscritos como el control de las importaciones de libros). Un miembro del Consejo de Castilla, denominado juez de Imprentas, desempeña especialmente este ramo de censuras: en los años cincuenta y sesenta de la centuria se distinguió Juan Curiel en este papel de veedor y restaurador de la edición española. En 1763, el Consejo se encarga de la censura de los periódicos, que hasta la fecha había desempeñado Curiel para esta balbuceante prensa; pero pronto se impone la distinción entre el periódico en conjunto, es decir su «idea» o «prospecto», y su consideración en la práctica diaria: censura rigurosa bajo la responsabilidad del Consejo en el primer caso, procedimiento sumario y más rápido en el otro, llevado por censores designados de antemano (Domergue, 1981, pág. 72).

En 1785, a raíz de la suspensión del periódico *El Censor*, Floridablanca decide que el examen y licencia para imprimir los papeles periódicos que no pasen de cuatro o seis pliegos han de correr otra vez a cargo del juez de Imprentas, reservando al Consejo lo tocante a libros «formales» y obras de mayor extensión.

La Revolución Francesa intensificó tanto el pánico de las autoridades que, en febrero de 1791, Floridablanca llegaría al extremo de suprimir por punto general los periódicos españoles, salvo la prensa oficial (*Gaceta de Madrid* y *Mercurio*) o de anuncios como era el *Diario de Madrid* (Domergue, 1984, pág. 50).

Este nuevo reparto de la censura previa entre el Consejo de Castilla y el Juzgado de Imprentas duró hasta mayo de 1805, cuando, después de privar al Consejo de la censura de libros, se organizó de nuevo el Juzgado de Imprentas, que pasó a ser la autoridad tutelar del sector de impresiones. Desde este momento y hasta la Guerra de la Independencia, el omnipotente juez será Juan Antonio Melón, amigo de Moratín y odiado por algún que otro literato de la época.

La represión contra los «malos» libros (los más eran extranjeros) era esencialmente cosa de la Inquisición, ya que a ella le tocaba publicar los edictos e índices prohibitivos y expurgatorios de libros. Las más veces al lado de obras procedentes del extranjero, a menudo de Francia, aparecen obras impresas en la península que por sus resabios regalistas o jansenistas no podían ser gratas a ciertos sectores de la Iglesia y al Santo Oficio en general.

A tenor de las denuncias interpuestas por testigos o confesores, así como de los informes de los comisarios de la Inquisición esparcidos por toda la geografía peninsular (sobre todo en los puertos o en las fronteras), se tramitaban los procesos de los lectores o introductores de malos libros en los diversos tribunales inquisitoriales del reino, siendo el Inquisidor general y los señores del Consejo de la Suprema Inquisición avisados de las sentencias y penas requeridas por el inquisidor fiscal; estos resúmenes de causas constituyen las alegaciones fiscales, cuya colección, por lo que se refiere al siglo XVIII, se conserva —¿íntegra?— en el Archivo Histórico Nacional. Las calificaciones de los libros sospechosos también se comunicaban a Madrid, donde se juntaban y luego se examinaban antes de incluirse en el edicto de fe publicado cada año por Semana Santa; los índices constituidos por orden del Inquisidor general formaban el catálogo de todas las obras prohibidas o expurgadas: durante el siglo se dieron a luz tres importantes índices (1707, 1747 y 1790).

Después del motín de Esquilache (1766) hubo, por parte del Gobierno, una violenta reacción, y en 1768, en plena oleada regalista, Carlos III tuvo a bien reformar el modo de proceder del Santo Oficio: antes de prohibir una obra el Tribunal de la Fe oíría al autor o a su defensor; a la Inquisición competía desarraigar exclusivamente los errores y supersticiones contra el dogma y la moral; mientras se calificase la obra, no se había de estorbar su curso; el mismo dueño del libro podría tachar los párrafos expurgados, quedando de esta forma su lectura «corriente». La campaña regalista, llevada en particular por Campomanes, es tan dura a lo largo de este decenio que más que en una reforma de la Inquisición se pensó en llegar a suprimirla.

Antes que finalice el siglo los ilustrados no dejan de poner en tela de juicio una institución denostada por tirios y troyanos. Desde Francia el obispo de Blois Grégoire firma, el 27 de febrero de 1798, una *Carta a Don Ramón José de Arce, arzobispo de Burgos, Inquisidor general* para aconsejarle la supresión del santo tribunal. El mismo año Jovellanos, que era a la sazón ministro de Gracia y Justicia, eleva una *Representación al rey Carlos IV sobre lo que era el Tribunal de la Inquisición*. Inspirándose en el plan redactado por Llorente y que Manuel Abad y Lasierra presentó al Gobierno en 1793, destaca la ignorancia de los calificadores, más interesados por el platillo que por la protección de las almas, y la demora en el modo de procesar. Ya que la prohibición de los libros peligrosos que penetran de fuera requiere medidas urgentes, los obispos podrían quedar encar-

gados de estos asuntos. Al año siguiente el ministro Urquijo intentó llevar a cabo esta política sin conseguirlo; a principios del siglo XIX una reacción «antijanense» facilitó el regreso a España de los jesuitas al mismo tiempo que salvó —de momento— la Inquisición.

A fines de siglo no escasean los lectores de libros prohibidos procesados por el Santo Oficio, quienes probablemente representan sólo un porcentaje modesto de los muchos lectores de esta apetitosa clase de escritos: éstos suelen ser gente joven (el promedio no alcanza los treinta años), ocupando los universitarios (el 50 por 100) un puesto relevante, junto con los letrados y los clérigos; muchas de las causas proceden de las provincias marítimas del Norte, donde menudean las oportunidades de conseguir tales libros (tribunales de Logroño, Santiago, Valladolid); como indica Defourneaux (1963, págs. 169-175), los títulos incriminados suelen pertenecer a la literatura filosófica y enciclopédica: con 116 menciones, Voltaire, que vence fácilmente a Rousseau (sólo 33), detenta el récord absoluto. También les gusta a estos lectores la literatura novelesca y erótica: La Fontaine, Prévost, Baculard d'Arnaud, y hasta esa tremenda *Bororquia o la víctima de la Inquisición*, impresa en castellano en Francia para el público español.

1.3.2. La imprenta y la librería

Nunca existió un siglo de oro de la edición española, ya que desde los primeros decenios que siguieron a la introducción de la imprenta fue España un mercado abierto para los libros impresos en castellano en centros editoriales extranjeros. Como otros productos industriales, las obras impresas, que son objetos manufacturados, no pudieron afrontar victoriosamente la competencia que se les hizo desde Francia, Italia e incluso desde los países protestantes, como la república de Ginebra, por ejemplo, y muchas ciudades alemanas. Mientras que el poder político en otras naciones ponía todo su empeño en defender la producción tipográfica nacional dictando leyes proteccionistas y fomentado la industria del libro, España, desde el siglo XVI sobre todo, no tuvo una política inspirada en tan sencillos y sensatos principios. Costumbre muy antigua era, pues, ya en el siglo XVIII, hacer imprimir muchas obras en Lyon, en los Países Bajos, en Ginebra, en Suiza, etc., para introducirlas después en España.

De todo ello resultó que la imprenta en España permaneció desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del XVIII en tal estado de abatimiento y de ruina que no había tipógrafo capaz de reunir caudales para dar a luz obras voluminosas, aunque su despacho fuera cosa segura. Por eso el *Teatro crítico universal* de Feijoo, cuando la obra tenía más éxito, debió imprimirse en varios talleres. La competencia extranjera no fue la única causa de la ruina de la industria del libro. A este factor cabe añadir los monopolios concedidos a la Iglesia para los que llamaríamos hoy «libros de clase», al nivel más elemental (las cartillas, el *Catón cristiano*, catecismos del P. Astete y Ripalda y los demás que se utilizaban en las escuelas de primeras letras). Algún provecho pudieron sacar por cierto de esta importante producción impresores y libreros, pero mucho menos de lo que habrían logrado de poder producir y vender por cuenta propia. Y hay que saber

que el «libro de clase» fue a menudo la base sobre la que se edificó una empresa familiar duradera y en constante auge.

De hecho no hubo una política del libro hasta el reinado de Fernando VI, tan breve como fecundo, gracias sobre todo al marqués de la Ensenada.

En 1752 (a 27 de noviembre) se publicaba una Real Resolución, que es la más completa de la antigua legislación española sobre la imprenta y el comercio de librería. La principal medida adoptada era la prohibición de introducir en España (salvo especial licencia) cualquier obra impresa en castellano fuera de sus reinos. Mucho revuelo suscitó el nuevo reglamento, llamado el «auto de Curiel» ya que era dicho personaje a la sazón juez de Imprentas, es decir responsable de todos los asuntos tocantes a la librería.

Desprestigiado y a menudo miserable fue en la mayoría de los casos el oficio de impresor. Para enriquecerse debía un maestro tipógrafo llegar a ser impresor, librero y editor, sabiendo conseguir privilegios para textos de gran consumo. Así pudo Antonio Sanz, miembro de una familia que venía practicando las mismas actividades desde los últimos decenios del siglo anterior, llegar a ser el librero más rico de España.

Las ciudades donde había más talleres eran Madrid, Valencia y Barcelona, ciudad esta en que oportunamente se habían unido en un solo gremio impresores y libreros, pero en la mayoría de los casos cada oficio tenía su cofradía y se veían los artesanos sometidos a la ley impuesta por los ricos mercaderes de libros o por alguna institución religiosa que disfrutaba fundamentales privilegios de venta.

Con el «auto de Curiel», no inmediatamente sino algunos años después, se ofreció a los impresores una oportunidad que los más emprendedores y dinámicos supieron aprovechar. Como durante el reinado de Carlos III se afirmó la voluntad de proteger los oficios manuales y se concedieron franquicias y exenciones a dichos oficios reconociéndolos honrosos, alguna ventaja consiguió el arte de la imprenta, como la exención de servicio militar, otorgada también a los fundidores de letras. Por lo demás son bien conocidas las grandes figuras que destacaron en el reinado de Carlos III: Joaquín Ibarra, Antonio y Gabriel Sancha, Benito Cano, y la gran empresa oficial de la Imprenta Real en Madrid. En Valencia dominó la familia de los Orga, sobre todo los hermanos José y Tomás, que habían sido precedidos por Antonio Bordazar. Benito Monfort, en la ciudad levantina, tuvo el mejor taller español de provincia. En Barcelona, Francisco Suriá y Burgada así como Tomás Piferrer estuvieron a la altura de los excelentes impresores de la Ilustración.

La Resolución Real de 1752 obligó al Gobierno, decidido por fin a hacer observar una ley, a organizar una investigación sin precedente sobre la librería y la imprenta en todo el territorio español. Tuvieron unos subdelegados que debían ir recorriendo ciudades, regiones enteras, para hacer un censo de los talleres, librerías, puestos, vendedores ambulantes, censo que la Inquisición, encargada de la policía del libro, hubiera sido incapaz de hacer. De todo esto queda una abundante documentación que ha sido recientemente utilizada. Un examen de las actas levantadas en todas las provincias en 1757 patentiza un subdesarrollo económico que corresponde evidentemente a un aletargamiento cultural. Existía entonces un comercio de libros con puntos fijos en unas 40 ciudades españolas,

siendo al respecto las más florecientes, claro está, Barcelona y Valencia, Valladolid, Sevilla, Zaragoza y Cádiz. La librería, pues, alcanza una modesta prosperidad en los puertos del Mediterráneo, en Cádiz, donde se conectan el tráfico mediterráneo y el atlántico, en las principales ciudades de Andalucía y de Castilla, siendo un factor muy importante la existencia de una Audiencia, de una Universidad, o de ambas instituciones a la vez. Muy desfavorecidas aparecen las provincias del Norte, que no suman en su conjunto más que 16 libreros, y se ofrecen a la vista inmensas zonas que son, desde este punto de vista, verdaderos desiertos culturales: Extremadura, que cuenta apenas con 2 tiendas para una extensión mayor que la de Holanda; Aragón, donde casi todo el comercio librero queda concentrado en Zaragoza (donde existen 11 librerías), mientras que en todo el resto del reino sólo se encuentra una en Huesca y otra en Calatayud, de muy ruin aspecto.

Una comparación con Francia, que tiene entonces una población de unos veinticinco millones de habitantes, mientras que la de España no pasa de los nueve millones, resulta aplastante, aun si tenemos en cuenta las realidades demográficas, ya que sólo en París había entonces más librerías que en toda España.

En toda Europa hubo un fuerte aumento de la producción tipográfica y hay abundantes indicios de que también ocurrió este fenómeno en España. En Madrid el número de talleres fue evolucionando del modo siguiente: eran 23 en 1770, con 111 prensas en total, destacando dos grandes oficinas, las de Francisco Marín (13 prensas) y de Joaquín Ibarra (15 prensas). Habiendo acabado el reinado de Carlos III, en 1792, habían llegado las 28 imprentas madrileñas a totalizar 209 prensas, es decir que el número de éstas se había duplicado aproximadamente en el espacio de veinte años. No se conoce actualmente documentación suficiente para Barcelona y Valencia, donde también se dio un notable desarrollo.

A falta de fuentes bibliométricas, pueden utilizarse para apreciar la creciente oferta de libros los anuncios publicados en la *Gaceta de Madrid*, que fue para los lectores españoles durante la mayor parte del siglo el único órgano de información sobre la librería española. Tres sondeos realizados en dichos anuncios muestran que en los cinco años 1721-1725 fueron 271 los títulos anunciados; veinte años después, alcanzaban el total de 430. Para el reinado de Carlos III es posible hacer un análisis estadístico por materias echando mano no ya de la *Gaceta de Madrid* sino de una obra periódica que constituyó en España el primer intento de bibliografía nacional, publicándose de 1785 a 1791: la *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos*. Entre 1784 y 1788, los años finales del reinado de Carlos III, son 1.200 los títulos recogidos. Otro signo inequívoco de la nueva y relativa prosperidad de la librería y la imprenta es la aparición de los primeros auténticos catálogos de editores, libreros e impresores, ya que los anteriores no pasaban de ser listas de pliegos sueltos y obras teatrales.

Saber cuáles fueron las obras más leídas es cosa que se puede deducir sencillamente del número de reediciones que alcanzaron. En cambio los estudios actuales sobre los inventarios de bibliotecas que aparecen en la documentación notarial de una ciudad (Valencia, por ejemplo) suscitan más dudas y perplejidad, ya que en el caso de la ciudad mencionada no aparecen apenas, cuando aparecen, los títulos de los *best-sellers* de la Ilustración, sino una aplastante mayoría de

obras de devoción. Hasta que se realicen semejantes investigaciones sobre otras ciudades, no entraremos en esta problemática y daremos tan sólo unos ejemplos de grandes éxitos editoriales. Naturalmente empezaremos por las obras de Feijoo. De 1726 a 1787, 189 volúmenes del *Teatro Crítico* o de las *Cartas eruditas y curiosas*, todos localizados y descritos, habrán tenido una tirada de 1.500 ejemplares como mínimo, y hay referencias incompletas de unos 26 volúmenes más. Fundándose en dichas cifras mínimas, y añadiendo los tomos de suplementos y los escritos apologeticos, puede asegurarse que en unos sesenta años se vendieron 300.000 volúmenes, no sólo en España, sino en Portugal y en las Américas española y portuguesa. En casi todos los inventarios de bibliotecas que se han publicado consta la presencia de algunos tomos del *Teatro Crítico* o de las *Cartas eruditas*. Feijoo fue indudablemente el autor más leído en su país, hasta mediados del reinado de Carlos III, por aquellos que leían otras cosas que catecismos y devocionarios. A partir de los años de 1760, además, empezaron a venderse discursos sueltos de las obras de Feijoo por el módico precio de un real, rebajado luego a seis cuartos y medio, prueba de una impregnación máxima en todos los medios sociales suficientemente alfabetizados.

Otro éxito es el conseguido por el *Telémaco* de Fénelon, novela de difusión europea y recomendada por los más ceñudos censores por la instrucción y buena doctrina que contiene. A finales de siglo el *Eusebio* de Montengón tuvo dos ediciones en el mismo año de 1786, y otra (sin privilegio) en 1793. Ésta dio lugar a un proceso en el que un declarante afirmó que Sancha, legítimo poseedor del privilegio, había estafado al autor, haciendo desde el principio varias tiradas y alcanzando unos 60.000 ejemplares que tuvieron buen despacho. Este asunto se podría hoy aclarar mediante un examen de bibliografía material de los ejemplares existentes. Lo cierto es que el *Eusebio* fue la novela contemporánea más leída en España. Había para la novela un público que empezaba a gustar de las obras inglesas y francesas, pero para la inmensa mayoría de los lectores las grandes novelas extranjeras estaban prohibidas.

En cuanto a la restringida élite de los grandes escritores ilustrados, bien se sabe que tuvo en su posesión las obras fundamentales de los *philosophes*: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, la *Encyclopédie*, Mably y otros. También están muy presentes los autores del reinado de Luis XIV, porque la Francia que fascinaba a los ilustrados no era la contemporánea sino la pretérita, en la cumbre de su poderío, de su esplendor literario y artístico.

1.3.3. El libro extranjero: su importación y circulación

Los libros de fuera sufrían desde los primeros tiempos de la imprenta severo control por parte de las autoridades. La censura previa era regalía y la mandaba el Consejo de Castilla, mientras la censura *a posteriori*, ejercida sobre los volúmenes ya impresos, la llevaba de siempre la Inquisición. Para darse cuenta de la circulación de libros extranjeros, lo primero que conviene, pues, es leer los edictos e índices inquisitoriales. Hay que advertir que estas fuentes, interesantes por cierto, son forzosamente parciales, ya que sólo aparecerán en ellas los libros

«malos» o por lo menos sospechosos (no los que se consideraban como «corrientes»), con tal de que hayan sido denunciados y recogidos, lo que nos da a entender que las listas confeccionadas a partir de los documentos inquisitoriales, como las que dio Defourneaux para los libros franceses, a pesar de ser útiles, pecan de incompletas (Defourneaux, 1963, págs. 169-205).

Los libreros españoles tenían, naturalmente, un papel esencial en lo que a la importación de libros extranjeros se refiere; ello les valía a menudo estrecha vigilancia por parte de las autoridades y particularmente de la Inquisición. Algunos fueron procesados, como los hermanos Santander, titulares de la famosa casa de comercio de Valladolid. En el otoño de 1792 estos libreros se quejan al conde de Aranda de la demora con que los inquisidores suelen proceder en la revisión de las remesas de libros que entran en España; la tensión dura hasta 1798, año en que se hace público el proceso de los dos hermanos, Raimundo y Mariano, los cuales ingresan en las cárceles secretas, mientras su librería sufre minucioso escrutinio y se comprueba que, desde 1792, se había incrementado notablemente su comercio con Francia.

La Revolución Francesa dio origen a varias campañas de propaganda, ya fuese espontánea o planificada, por parte del Gobierno de París. El Edicto de 13 de diciembre de 1789 da una idea de la importancia de esta invasión ideológica, pues condena 39 escritos en lengua francesa (libros o folletos impresos y manuscritos), relacionados todos, excepto dos de ellos, con los acontecimientos de Francia (Domergue, 1984, pág. 29). Para los años que siguen inmediatamente a la Revolución Francesa menudean en el Archivo Histórico Nacional las interminables listas de los libros importados del extranjero, que tenían que establecer conjuntamente los revisores reales e inquisitoriales. Este material enorme, que nadie, que sepamos, se ha dedicado a estudiar, daría mucho de sí para los últimos tiempos de las Luces.

Sin embargo, la tormenta regalista que, con Carlos III, se vuelve a apoderar del reino —sobre todo después del motín de Esquilache—, nos permite dibujar un panorama más preciso de la presencia del libro extranjero. Esta política determinó la publicación de la Real Cédula de 1 de julio de 1784. Extendiendo una práctica usada, por ejemplo, en 1778 con *L'An 2240* de S. Mercier, el Ministerio va a imponer en adelante a los funcionarios de aduanas un riguroso control en las fronteras, dando nueva vigencia a una pragmática de los Reyes Católicos fechada el 8 de julio de 1482 y olvidada desde hacía tiempo. Por eso empiezan a aparecer entonces entre los papeles del Consejo de Castilla las listas, a veces impresionantes, de las obras introducidas en el país a partir de mediados de 1784.

En los puertos, el gobernador de la plaza o el gerente de la Audiencia controlaban si las listas presentadas por los libreros correspondían a lo que venía efectivamente en los fardos, y sacaban dos ejemplares de los libros desconocidos para mandarlos a Madrid. El Consejo determinaba si la obra era «corriente» y se podía autorizar; en el caso contrario, un censor las tenía que examinar primero. De modo general, la censura era menos severa con los libros importados que con los que estaban impresos dentro del reino. El Gobierno no quería que entre las naciones cultas de Europa España sentara plaza de país oscurantista. A veces con los libros de fuera bastaba incluir una advertencia para los lectores peninsulares a modo de *caute lege*, como la que mandó el Consejo insertar en la *Encyclopédie méthodique*.

Se ve, pues, que desde entonces empieza a haber cierta cooperación eventual entre ambas censuras, la gubernativa y la inquisitorial. Pero, cuando la situación general empeora por causa de la Revolución Francesa, el Gobierno pensará en institucionalizar esta colaboración instaurando, en octubre de 1792, en las fronteras, una doble inspección: la de los revisores reales, que necesariamente tenían que actuar al lado de los comisarios de la Inquisición.

Durante la primera mitad del siglo, entre los países que suministran los libros extranjeros destacan Italia (38 por 100) y Francia (32 por 100), y al final del mismo Francia (53 por 100), mientras Italia decae (17 por 100), al mismo tiempo que Flandes, que va pasando del 16 al 4 por 100. Las ciudades de cuyas prensas salen esencialmente los libros importados en Galicia son, para principios de siglo, París, Venecia, Roma, Amsterdam, Lyon, La Haya, Lisboa; y para finales, París, Venecia, Lisboa, Londres, siendo París el centro que más suministró a lo largo de la centuria, pasando del 25 al 32 por 100 del total de los libros extranjeros catalogados.

Estos libros traídos de fuera vienen en diversas lenguas, que no son el castellano (por lo menos a finales de siglo: durante la primera mitad —antes del «auto de Curiel»— no se encuentra en español más que el 1 por 100 de las importaciones); el griego parece totalmente marginado, mientras el latín, que se mantiene a más del 50 por 100 hasta mediados de siglo, cae a sólo 1,4 por 100 en 1800 y el italiano va pasando del 9 al 2 por 100. El inglés sube algo (del 0,5 al 2,4 por 100), y el alemán, que tarda mucho en aparecer, ya asoma en los albores de la centuria siguiente con el 16 por 100: no se trata aquí de obras literarias, neoclásicas o románticas, sino de obras técnicas, sobre todo relativas a la mineralogía y la metalurgia. Pero lo más impresionante es la evolución de las obras en francés: si hasta 1750 alcanzan ya alrededor del 35 por 100, pasan luego a más del 70 por 100.

La invasión bibliográfica —y por consiguiente ideológica— del pensamiento francés viene confirmada cuando nos enteramos de la composición de las bibliotecas de aquel tiempo, ya se trate de instituciones o de individuos particulares. El fondo primitivo del Real Instituto Asturiano, que Jovellanos fundó en Gijón en la última década del siglo, indica las mismas tendencias (Domergue, 1971, pág. 101). El Inquisidor general Lorenzana se muestra poco favorable a la introducción de libros extranjeros; pero Jovellanos se empeña: «La verdad es de todos los tiempos y países», y su escuela necesita las buenas obras técnicas (física, mineralogía, arte náutico) que sólo se publican fuera del reino. Hacia 1795 el Instituto contaba con 184 libros en lenguas extranjeras y sólo 114 en castellano, de los cuales se podrían descontar 35 traducciones del francés y del inglés. Domina el libro francés, que llega a 101 y 17 traducciones; pero también el inglés empieza a descollar con 48 títulos y 6 traducciones (lo que es natural tratándose de una escuela de peritos), a pesar de que, en sus propios escritos, el mismo «promotor» del Instituto cita más a menudo «autoridades» españolas: J.-P. Clément (1980, pág. 272) advierte que las obras de autores nacionales llegan al 60 por 100, mientras las francesas (las más veces de carácter científico) no consiguen sobrepasar el 15 por 100.

El libro extranjero circula en España no sólo en su lengua original, sino también traducido o más bien adaptado, ya que las autoridades aconsejaban que los

editores aprovecharan la ocasión para expurgar discretamente los párrafos sospechosos. Los anuncios de la *Gaceta de Madrid* (Pageaux, 1967, págs. 1147-1167) indican que hacia 1750 la demanda peninsular no tiene todavía una fisonomía muy moderna, ya que la mitad de las obras adaptadas del francés siguen perteneciendo a la literatura religiosa, pero ya en el decenio siguiente ésta representa tan sólo la tercera parte de las publicaciones, junto con los libros científicos y los libros históricos. La serie *Impresiones* del Archivo Histórico Nacional refleja una evolución sensible entre 1770 y 1784: en estos quince años las traducciones representan la cuarta parte de los 1.366 manuscritos para los que se pide la licencia de impresión (entre ellas las francesas llegan a un promedio del 16 por 100); incluso en los años de 1782 y 1786, las traducciones ascienden a la tercera parte del total.

F. Lopez (1976, pág. 474), que ha estudiado minuciosamente la *Biblioteca periódica anual para utilidad de libreros y literatos*, publicada entre 1785 y 1791, llega también a la conclusión de que más del 25 por 100 de lo que se ofrecía al público lector al final del reinado de Carlos III eran traducciones; en el sector de las ciencias y artes, éstas cubren como mínimo la tercera parte, pero, en vísperas de la Revolución Francesa, las obras relacionadas con la teología y la religión siguen sobrepasando en algo este porcentaje. Ello prueba que los que entonces seguían buscando fuera del reino, esencialmente en Francia, modelos para pensar y razonar, eran tanto los defensores de la religión católica como los aficionados a «novedades» filosóficas o tecnológicas.

El libro extranjero, que por antonomasia era el «libro francés», circuló ampliamente por la península a lo largo del Siglo de las Luces: hasta 1750 era esencialmente el libro de estudio que los universitarios pedían a los libreros de fuera, sobre todo de Lyon; más tarde, cuando las artes despegan en España, termina esta dependencia de los compradores regnícolas. Entonces es cuando, a pesar de los controles civil y eclesiástico y del celo inquisitorial, se desarrollan las importaciones clandestinas de las «novedades» europeas, obras filosóficas y políticas, que el público español consiguió conocer incluso a veces en fechas tempranas.

1.4

La prensa española del siglo XVIII

1.4.1. Circunstancia y etapas de su desarrollo

La aparición de los periódicos en Francia, en Inglaterra, en Italia y en Alemania a principios del siglo xvii es un hito en la historia de la civilización occidental, por lo que supone de conciencia colectiva de la necesidad de una información sistemática y organizada. Por otro lado, los poderes públicos advierten su capacidad de influir en la opinión a través de estos medios, y ciertos espíritus emprendedores ven en la prensa todo un nuevo panorama empresarial.

En España, sin embargo, este fenómeno no se manifestó en plenitud hasta el siglo xviii, excepción hecha de algún periódico meramente informativo y de apa-

rición intermitente. El período estrictamente dieciochesco de la prensa española está determinado por dos hitos: la adquisición del privilegio de impresión de la *Gaceta* por Juan de Goyeneche en 1697, y la desaparición del *Memorial Literario* —uno de los más notables periódicos ilustrados— en 1808, constituyendo una etapa con personalidad propia la de la Guerra de la Independencia.

Aunque F. Aguilar Piñal (1978) reseña en este período 244 títulos de periódicos, sólo está atestiguada la existencia de 174, muchos de los cuales son libros publicados por entregas, o periódicos de vida efímera. Es significativa la irregular progresión de esa cifra a lo largo del período¹ y el hecho de que el mayor número se publicara en Madrid, lo que además de constatar la importancia demográfica y política de la capital pone de manifiesto el centralismo buscado por los Borbones².

En los primeros años del siglo, en los que no existía con claridad el concepto de lo que después se llamó *prensa*, sólo podemos hablar de *gacetas*³, por eso constituye un hito importante la publicación en 1737 de dos notables revistas: el *Diario de los Literatos de España* y las *Efemérides barométrico-médicas matritenses*, que inauguran en España un periodismo literario y científico de gran calidad, con cincuenta años de retraso con respecto a Europa, quizá debido a los trastornos ocasionados en el país por el cambio de dinastía.

En la existencia, contenido y difusión de los periódicos influyó desde luego la situación jurídica y económica del país, en donde el periódico se consideraba un lujo, propio de naciones ricas. Los ingresos del editor se reducían al producto de la venta, ya que hasta muy entrado el siglo XIX no fue habitual la publicidad, y sólo conocemos en el XVIII un periódico al que ayudaron personalidades de las Reales Academias y de la Biblioteca Real, que fue el *Diario de los Literatos de España*⁴. De los periódicos oficiales, la tirada media de la *Gaceta* era, en 1781, de 10.000 ejemplares; el *Mercurio histórico*, que era mensual, alcanzaba una media de 5.000. Entre los privados, sirvan de muestra el *Espíritu de los mejores diarios*, que vendía unos 1.400, y *El Censor*, del que se imprimían 500. La rentabilidad también dependía del precio del ejemplar, y se hizo más lucrativa para los editores a partir de la supresión de la tasa en 1762⁵, con lo que se elevó el precio de los periódicos, en algún caso hasta el doble. Los gastos del editor consistían esencialmente en la compra del papel (un 25 por 100) y en los gastos de impresión y fabricación. Sólo los grandes periódicos (*Gaceta*, *Mercurio*, *Memorial Literario*) pagaban secretarios y amanuenses y adquirían periódicos extranjeros.

¹ Durante los cuarenta y seis años del reinado de Felipe V se publicaron 31 periódicos, de los cuales 8 aparecieron en los 15 de la Guerra de Sucesión; en el reinado de Fernando VI —12 años— hubo 6 periódicos; en los treinta años del reinado de Carlos III existieron 96; y en el reinado de Carlos IV, de igual duración, se publicaron 57.

² Muy atrás quedan Granada (16 periódicos), Cádiz (13), Sevilla (11), Barcelona (10), Murcia (6).

³ Gacetas eran periódicos de información política y militar y con carácter, de algún modo, oficial.

⁴ Sólo en fecha bastante tardía parece hacerse común la existencia de periódicos costeados por capitalistas, que no participaban en la redacción: Thévin con el *Diario de Madrid*, a partir de 1786; Arribas con el *Correo de los ciegos*.

⁵ La tasa era el precio de venta máximo por pliego, autorizado por el Consejo de Castilla al conceder la licencia.

La concesión de licencias por parte del Consejo de Castilla para publicar periódicos se fue formalizando y haciéndose más rigurosa a medida que avanzaba el siglo XVIII. El Consejo, y su emanación el Juzgado de Imprentas, encomendaban el examen de los originales a personas de reconocida competencia, frecuentemente eclesiásticos y también miembros de las Reales Academias o de la Sociedad Económica Matritense. Para agilizar los trámites se hizo frecuente que el Juzgado de Imprentas encomendara a un censor fijo la revisión de un periódico determinado. Proporcionalmente, en los últimos años del siglo, el Consejo concedió más licencias a publicaciones de provincias, siempre que no tuvieran carácter político.

En cuanto a los periodistas, hay que distinguir entre los que redactaban las publicaciones oficiales y los de las privadas. Los primeros eran funcionarios y su trabajo tenía las características del profesional. Los colaboradores de la *Gaceta* y los del *Mercurio* —media docena en cada caso, a finales del siglo— pueden considerarse los primeros profesionales de la prensa que hubo en España. En los periódicos privados son muy pocos los periodistas que en el siglo XVIII pueden considerarse profesionales, entendido el término como aquella persona que dedica toda o la mayor parte de su actividad a la redacción o a la dirección de un periódico, de donde percibe sus ingresos. En su mayoría colaboraron esporádicamente, o compartieron su actividad periodística con otra más lucrativa. Buen ejemplo son los abogados Pereira y Cañuelo, editores del famoso *Censor*, o Joaquín Ezquerro, catedrático de los Reales Estudios de San Isidro y redactor del excelente *Memorial Literario* desde 1784 hasta 1808. En realidad la figura más indiscutible de periodista profesional es la de Francisco Mariano Nipho, que en los doce primeros años del reinado de Carlos III publicó nueve periódicos, entre ellos el *Diario Noticioso* de Madrid, primer diario español. Por lo demás, se puede decir que los periodistas españoles del XVIII son en general, pero sin sentido peyorativo, aficionados.

Las etapas del desarrollo de la prensa española del XVIII varían según los tipos de publicaciones, pero pueden establecerse tres momentos, marcados por la publicación más relevante en cada uno:

a) La época del *Diario de los Literatos* corresponde aproximadamente a los casi seis decenios que median entre la llegada a España de Felipe V (1700) y el ascenso de Carlos III al trono (1759). Es una fase pobre en periódicos, en la que predominan dos categorías: la prensa de información política (oficial), y el primer intento —y el más brillante— de prensa de información literaria, de carácter privado. La prensa de información política había comenzado en realidad en 1641 en Barcelona, con una *Gaceta* que era traducción al catalán de la *Gazette* de París. Fue semanal y al parecer sólo alcanzó 10 números, con numeración y paginación consecutivas. Después hay que esperar veinte años para ver en Madrid una *Gaceta* nueva castellana, que tuvo 20 números mensuales consecutivos y desapareció para reaparecer esporádicamente durante todo el reinado de Carlos II. Fue imitada en otras ciudades (Sevilla, Zaragoza), con periodicidad semanal y, mucho más tarde (1778), bisemanal. Su información era exclusivamente política y militar, y desde 1738 se ve completada por la del *Mercurio histórico y político*, mensual, también controlado, y luego adquirido, por el Gobierno. La *Gaceta* y el *Mercurio* duraron hasta el siglo XIX.

La historia de la prensa no política en el siglo XVIII, que tardó en arrancar mucho más que los periódicos del Estado, de paulatino progreso, se divide en dos períodos bien distintos: los reinados de Felipe V y Fernando VI —más de la mitad del siglo— son muy escasos en publicaciones no oficiales; el primer intento de prensa «literaria» es el importantísimo *Diario de los Literatos de España* (1737-1742), al que pronto siguen las *Efemérides barométrico-médicas matritenses* (1737-1747) y, por las mismas fechas, el *Mercurio histórico y político*, al principio mera y mala traducción del *Mercurie historique et politique* de La Haya.

b) La época de *El Pensador*. Después de tres lustros de vacío, tras los intentos que acabamos de mencionar, resurge la prensa no oficial en 1752 con los *Discursos Mercuriales* de J. E. de Graef (1752 y 1756), prohibidos por Fernando VI, y preludio en España de una verdadera Edad de Oro del periodismo. Ésta durará unos quince años, en los que, entre más de cuarenta publicaciones —unas doce de ellas en provincias—, aparecen unos cuantos periódicos de verdadero interés: el *Diario Noticioso*, fundado por Nipho en 1758, primer diario de España y uno de los más antiguos de Europa; y sobre todo los llamados «espectadores», a imitación del *Spectator* de Addison, Steele y otros. El primer intento es el *Duende Especulativo de la Vida Civil* de Juan Antonio Mercadal, pero el más importante es *El Pensador* de José Clavijo y Fajardo, que tuvo imitaciones, entre las que destaca *La Pensadora gaditana* (1763-1764) de «Beatriz Cienfuegos». Los tres son semanales. Puede darse por terminado este segundo brote de periódicos con el cese en 1771 del *Correo General de España* de Nipho.

c) La época de *El Censor*, que abarca los casi treinta años que van del nacimiento de *El Censor* (1781) a la Guerra de la Independencia, caracterizada por unas disposiciones oficiales mucho más favorables. Este semanario es tal vez lo mejor y más significativo que produjo la España ilustrada. En esta época existió también otro gran periódico, el *Memorial Literario*, que cubre casi todo el cuarto de siglo que precede a la guerra. Los títulos más destacados que, junto al *Diario de los Literatos*, honran en sumo grado el periodismo español del siglo ilustrado, son: *El Censor* (1781-1788), excepcional por el rigor crítico de su contenido y sus méritos formales; el *Memorial Literario* (Madrid, 1784-1808), revista de información sobre la vida intelectual y los espectáculos de la Corte, y el *Espíritu de los Mejores Diarios que se publican en Europa* (Madrid, 1781-1791), que refleja diestra y audazmente, en sus traducciones y extractos de periódicos de otros países, el movimiento de las ideas fuera de España. Entre las publicaciones de provincias destaca el *Diario Pinciano* de Valladolid (1787).

1.4.2. Periódicos de información política y urbana, literarios y culturales. Los «espectadores»

En cuanto a los periódicos más relevantes, entre los de *información política* destaca la *Gaceta de Madrid*, fundada en el siglo XVII, cuyo privilegio de publicación fue adquirido en 1697 por un particular, Juan de Goyeneche, hasta que en 1761 lo recupera Carlos III, pasando a ser propiedad de la Corona. Primero semanal, y bisemanal a partir de 1778, tuvo gran éxito, y año hubo en que alcanzó una tirada de 10.000 ejemplares y más por número, distribuyéndose en toda Es-

paña, y en América, adonde en 1781 iba el 6 por 100 de la tirada. Se imprimía en la Imprenta Real y disfrutaba de la garantía del rey, lo que la dotaba de gran credibilidad. Para las provincias era el periódico de la Corte. El otro periódico relevante de esta época es el *Mercurio histórico y político*, comenzado en 1738 por Salvador José Mañer. En 1741, por decisión real, pasó a manos de M. de Aoiz, y pronto fue recuperado por la Corona, que poseyó así las dos únicas publicaciones de información política aceptadas en el reino. El contenido del *Mercurio*, dirigido y redactado por funcionarios de la Secretaría de Estado entre los que figuraban Tomás de Iriarte y Clavijo y Fajardo, es semejante al de la *Gaceta*, pero con la mayor perspectiva que le daba su periodicidad mensual. Sus números tenían alrededor de 100 páginas en octavo, y se vendía a dos reales.

Con los periódicos de *información urbana* la Corona fue más tolerante, aunque siguió su publicación con vigilancia minuciosa. Destaca entre ellos el *Diario noticioso, erudito y comercial, público y económico*, lanzado a la calle en 1758 por F. M. Nipho, aunque pasó por diversas manos (Lozano, Thévin) en su larga vida: existió hasta 1918. Atravesó dos etapas hasta la Guerra de la Independencia: la primera, dirigido a un público de escasa instrucción, con un tono más bien divulgativo, en la que debió su éxito principalmente a una sección dedicada a informaciones económicas y comerciales (subastas, ofertas y demandas de empleo, anuncios de pérdidas y de hallazgos y otros asuntos cotidianos); en la segunda, redactado por Pedro Salanova y Felipe Otero, cambió su título por el de *Diario de Madrid* y adoptó la división en las cinco secciones impuestas por el Consejo de Castilla: «Curiosidades», «Erudición», «Comercio», «Economía» y «Noticias particulares de Madrid». Su fórmula, entre educativa y utilitaria, suscitó algunas imitaciones en capitales de provincia, como Cádiz, Sevilla, Cartagena, Granada, Valencia o Zaragoza, en los dos decenios que precedieron a la Guerra de la Independencia. Las más notables fueron el *Diario Pinciano* (1787-1788), semanario de Valladolid redactado por José Mariano Beristain, y el *Diario de Barcelona*. Éste tuvo tres épocas, con diferentes títulos: *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, público y económico* (1762-1772), *Diario evangélico, histórico, político* (luego *curioso, histórico, erudito, civil y económico*) (1772-1792), y *Diario de Barcelona*, en su tercera época, la más brillante, desde 1792, a pesar de la prohibición general de 1791. Otras publicaciones interesantes de información urbana se localizan en Andalucía: el *Hebdomadario útil sevillano* (1752-1762), la *Gacetilla curiosa o semanero granadino noticioso y útil para el bien común* (1764-1765), el *Semanario histórico provechoso para el bien común* (1766), también de Granada, y el *Ejercicio de las ciencias que tratan de la cantidad y semanero malacitano* (1765-1766) de López Peñalver, entre otros.

Los periódicos de *información literaria y científica* respondían a una de las principales inquietudes de los españoles «literatos», esto es, recibir información sobre la impresión de obras nuevas, tanto en España como en el extranjero. Teniendo como modelo el *Journal des Savants* y las *Mémoires de Trévoux*, de gran prestigio en Francia, se creó en España la más antigua revista «literaria», que fue el *Diario de los Literatos de España* (1737-1742). La redactaban tres clérigos: Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Jerónimo Puig —del Oratorio de San Felipe Neri, y por tanto del clero «ilustrado»— y Francisco Javier de la Huerta. En

un principio contaron con el apoyo —no muy efectivo económicamente— de un mecenas desconocido, que al parecer fue Blas Antonio Nasarre, bibliotecario mayor del rey. Posteriormente les prestó ayuda, casi siempre muy retardada, la Corona. Teóricamente era publicación trimestral, de unas 400 páginas, y se vendía a cuatro o cinco reales, precio caro, por lo que su público fue reducido y su publicación irregular, lo que repercutía negativamente en su equilibrio económico y en su rentabilidad. No obstante, su interés era indudable, pues ofreció a sus lectores más de 80 recensiones de libros, redactadas por los editores o por colaboradores ocasionales, como Juan de Iriarte, parcialmente autor de la reseña de la *Poética* de Luzán. El *Diario* fue defensor de las ideas de Feijoo; por ello y por otras opiniones sobre diversas materias se vio envuelto en polémicas, alguna con Mayans. El *Diario de los Literatos* fue imitado por otras publicaciones como el *Mercurio Literario* (1739-1740), mucho menos riguroso; el *Diario Extranjero* (1763), publicación disparatada de Nipho, en donde pretendía informar sobre obras publicadas fuera de España tomando como fuente el *Journal des Savants*, los *Annales Typographiques* y otras publicaciones francesas, y que como novedad y señuelo incluía una crónica teatral, que fue la primera que se publicó en España; o la *Aduana Crítica* (1763-1765), que fue la imitación más lograda. Menos interés tiene el *Correo Literario de la Europa* (1781-1782 y 1786-1787), al parecer obra de Escartín, yerno de Nipho.

Varios periódicos amplían su campo de interés a la *información sobre la actualidad cultural* de la Corte. El más notable fue el *Memorial Literario* (1784-1808), fundado por Joaquín Ezquerria («Plácido Guerrero») y Pedro Pablo Trullench. En su periódico, primero mensual y luego bimensual, con números de unas 100 páginas en octavo, vendidos a cinco reales, querían informar no sólo de nuevos libros sino también sobre la vida de las academias y otras entidades científicas, así como de manifestaciones religiosas y artísticas, espectáculos y otras actividades culturales madrileñas. Además deseaban comunicar al público las novedades científicas, técnicas, médicas o jurídicas. Ayudados por colaboradores valiosos, imprimieron a la revista un sello de catolicismo «ilustrado» y cierta nota de regalismo moderado que, al parecer, les favoreció. Su éxito consistió en ser una revista de su tiempo. Un anejo o complemento del *Memorial* fue la *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos*, obra de Joaquín Ezquerria, que consistía en la recapitulación de los libros mencionados en la sección bibliográfica del *Memorial*, y que se publicaba anualmente. A pesar de su utilidad cesó en 1791 por venta insuficiente. Simultáneamente al *Memorial* se publicaron otras revistas de bastante éxito: el *Regañón General* (1803-1804); *Efemérides de la Ilustración de España* (1804) —luego titulado *Efemérides de España*, y después *Nuevas efemérides de España*—, publicadas por Pedro María Olive, que también fue autor de *Minerva o el Revisor General*. Las revistas de información propiamente científica fueron muy escasas: cuatro o cinco en los setenta años que median entre la aparición del *Diario de los Literatos* y la Guerra de la Independencia, y no está claro que todas pudieran considerarse periódicos. Podemos mencionar el *Diario filosófico médico quirúrgico* de Juan Galisteo, fundado en 1757, con periodicidad semanal; el *Diario de los nuevos descubrimientos de todas las ciencias físicas que tienen relación con las diferentes partes del arte de curar* (1791-1792), publicado por José Garriga, traducido en su mayor parte del francés

Fourcroy; y los *Anales de Historia Natural*, que en 1799 comenzó a publicar el naturalista Cavanilles con un grupo de colaboradores. Pronto cambió su nombre por el de *Anales de Ciencias Naturales*, que existió hasta 1804.

Los periódicos *didáctico-antológicos* presentaban al lector textos seleccionados por su calidad literaria o su referencia a un determinado tema, pero sin relación alguna con la actualidad política, social, económica o cultural. El primero, del pionero Nipho, fue el *Cajón de Sastre*, que ofrecía al lector «utilidad, interés, facilidad y amenidad», en el estilo *sui generis* de su redactor. Debió de tener éxito, pues publicó siete tomos (60 números semanales) en 1760 y 1761. Su carácter intemporal permitió que se reimprimiera en Pamplona en 1762, y en Madrid en 1781. Fue imitado en Barcelona por *Cajón de Sastre catalán* (1761-1762), reeditado en Figueras sin fecha, y en Barcelona en 1764, pero, a pesar del título, su parecido con el de Nipho es remoto. Otras dos publicaciones de esta misma índole se atribuyen a Nipho: el *Novelero de los estrados y tertulias y diario universal de las bagatelas* (1764), y *El Bufón de la Corte* (1767). De superior calidad literaria es *El Poeta* (1764-1766) de Nicolás Fernández de Moratín, aunque es discutible su carácter de publicación periódica por la irregularidad de su aparición y la heterogeneidad de su contenido. También es digno de recuerdo, pero de intención más clara y sencilla, el *Semanario Erudito* (1787-1791, 34 tomos en cuarto), muy apreciado por Carlos III y Carlos IV, que autorizó su reaparición en 1792, a pesar de la prohibición general de 1791. Lo elaboraba Antonio Valladares y Sotomayor, autor también de *Almacén de frutos literarios*, de análoga inspiración. Finalmente, otros periódicos *didáctico-antológicos* fueron *Gabinete de lectura española* (1787-1788, 1793), del académico Isidoro Bosarte, y *La tertulia de la aldea* (1775). Esta última publicación, del abate Palmini, aparecida en 1768, puede considerarse un primer intento de prensa popular.

Otros periódicos se ocupaban de *temas nacionales*. Una vez más fue Nipho el que supo aprovechar el deseo de información de los lectores en los comienzos del reinado de Carlos III, cuando el plan Sabatini iba a cambiar, modernizándolo, el aspecto de Madrid, y cuando España se veía envuelta en la Guerra de los Siete Años entre Francia e Inglaterra. Publicó primero *La Estafeta de Londres*, en forma de cartas, que por su interés fue reeditada en 1779 y en 1786. Su continuación fue el *Correo general, histórico, literario y económico de la Europa* (1763), y años después el *Correo General de España* (1770-1771), tercero de los semanarios *didácticos* dedicados por Nipho a temas nacionales. Esta última publicación, algo híbrida, es el resultado de una encuesta, amparada por el Gobierno, sobre la agricultura, las manufacturas, el comercio, la vida cultural y religiosa de las ciudades, a partir de unos cuestionarios oficiales contestados por los intendentes, corregidores y alcaldes, lo que le otorga cierto parecido con el famoso Catastro del marqués de la Ensenada.

Existían además otras publicaciones periódicas que podríamos llamar *enciclopédicas, de controversia sobre la actualidad*, de temática variada, preferentemente literaria, científica y social. El primer lugar, tanto por la cronología como por su interés, lo ocupa el *Correo de Madrid*, llamado hasta el número 50 *de los ciegos*, ya que éstos se encargaban de venderlo. Comenzó en 1786 y cesó con la prohibición general de 1791. Dirigido por el sacerdote José Antonio Manegat, con periodicidad semanal y luego bisemanal, era rival en cierto modo del *Diario*

de Madrid. La constancia de algunos colaboradores ocasionales hace que se les pueda considerar redactores permanentes, como el capitán Aguirre —notable ensayista, gran amigo de Cadalso—, y el médico y dramaturgo «Lucas Alemán» (seudónimo de Manuel Casal y Aguado). La aportación más destacable del *Correo* en materia literaria es la publicación, por primera vez, de las *Cartas marruecas* y de las *Noches lúgubres* de Cadalso. Próximos a la orientación del *Correo* estaban el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (1787-1791) de Cristóbal Cladera; el *Diario de las Musas* (1790-1791) del dramaturgo Luciano Comella; *La Espigadera*, exactamente contemporánea del anterior, del catedrático vallisoletano Bravo, y *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, bimensual, publicado por el poeta Manuel José Quintana entre 1803 y 1806.

De tema económico existieron varios periódicos. Cabe mencionar en los años cincuenta los *Discursos Mercuriales*. Más adelante el *Semanario Económico*, las *Memorias instructivas, útiles y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía...*, el *Semanario económico, instructivo y comercial* de Palma de Mallorca, el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*, y de 1792 a 1808 el excelente *Correo Mercantil de España y sus Indias*.

En la España del XVIII no proliferó, sin embargo, la prensa destinada a la mujer o a los niños, excepción hecha en el primer caso de *La Pensadora gaditana* y en el segundo de la *Gaceta de los Niños* (1798).

Y finalmente hablaremos de una categoría de periódicos en los que aparece lo mejor que ha dado a la prensa española el siglo XVIII: los «espectadores». Los llamamos así en recuerdo del que los inspiró todos: el famoso *Spectator* de Addison, Steele y otros (1711), pero también por su carácter y su finalidad: observar. Observan y describen a sus contemporáneos en sociedad, y reflexionan libremente acerca de ellos, con fines didácticos y críticos. La primera imitación española —a través del francés— fue *El Duende especulativo sobre la vida civil* (1761) de un tal José Antonio Mercadal, que seguía fielmente el modelo británico, fingiendo que las noticias las relataban los participantes en una tertulia, pero su calidad es escasa y su importancia reside en ser el precursor del primer «espectador» que merece tal nombre: *El Pensador* (1762-1763, 1767) de Clavijo y Fajardo. Éste también conserva la estructura e incluye los géneros ingleses, pero el contenido de sus artículos es mucho más sustancioso y denota un vigoroso tono polémico, puesto al servicio incondicional de las ideas «ilustradas». *El Pensador* tuvo imitaciones, entre las que merecen mención *El escritor sin título* (Madrid, 1763-1764) y *La Pensadora gaditana* (Madrid-Cádiz, 1763-1764). Este último, publicado por una enigmática «Beatriz Cienfuegos» —seudónimo, al parecer, de un eclesiástico—, pertenece a una tradición espiritual en cierto modo ajena a la Ilustración, pero la forma elegida —«ilustrada» como la que más— sirve para comunicar su contenido didáctico y edificante. Pasado el primer brote de «espectadores», el género sufrió un declive hasta 1781, año en que resurgió con esplendor incomparable en *El Censor* (1781-1788)⁶. Sus editores oficiales eran Luis Cañuelo, abogado, y Luis Pereira, abogado y catedrático de la Univer-

⁶ Sobre la historia de *El Censor* es imprescindible la lectura del estudio de José Miguel Caso González, al final de la edición facsímil del periódico, publicada en 1989 por la Universidad de Oviedo, en homenaje a Carlos III en el bicentenario de su muerte.

sidad de Santiago, pero también colaboraron plumas eminentes como Meléndez Valdés, Jovellanos, Samaniego y otros. Sin embargo, no todo se debe a ellos, pues en *El Censor* se descubren pasajes tomados de Montesquieu, Rousseau, el *Spectator* y otras fuentes extranjeras, tan hábilmente incorporados a la trama que no es fácil descubrir el plagio. En las páginas de *El Censor* se reflejan los problemas de la sociedad española. Sus autores eran plenamente conscientes de la utilidad de un periódico para difundir ideas y enseñanzas entre el público lector, y para alcanzar su objetivo proyectaron un periódico que fuera fidedigno, conciso, variado, valiente. También *El Censor* suscitó imitaciones —si bien más tardías que las de *El Pensador*— en los años 1786 a 1788, cuando las polémicas que había suscitado estaban en su punto culminante. Otro «espectador», éste semanal, fue *El Observador* (1787) de José Marchena, que lo presentaba como un nuevo *Censor* y prometía exceder a éste en la libertad del lenguaje; pronto fue prohibido por el juez de Imprentas. Y aunque no se trata de una imitación de *El Censor* ni de un «espectador», no podemos concluir este apartado sin mencionar un «guerrillero» que de 1786 a 1788 dialogó briosamente con *El Censor* y sus congéneres: el *Apologista Universal*, anónimo pero atribuido en un expediente de censura a Joaquín Ezquerro —coeditor del *Memorial Literario*— y a Fr. Pedro Centeno, ingenioso y alborotador agustino, desterrado más tarde por el Santo Oficio. El *Apologista* finalizó su andadura a comienzos de 1788.

Al terminar esta rápida ojeada a la prensa anterior a 1808 se imponen algunas observaciones generales. La primera es que los dos periódicos de la Corona, la *Gaceta de Madrid* y el *Mercurio histórico y político*, que disfrutaban del monopolio de la información política y militar, representan por su tirada global un volumen más o menos equivalente, y a veces muy superior, al conjunto de los periódicos y revistas publicados por particulares, lo que pone de manifiesto la capacidad que tenía el Gobierno para dirigir la opinión pública, orientándola hacia el utilitarismo y el didactismo. De ello se deriva el aire de uniformidad que emana de esos periódicos. La segunda observación recae sobre la débil influencia de la prensa privada, condicionada por la falta de profesionalidad de los periodistas y por los menguados capitales, lo que impide la existencia de un periódico atractivo y eficaz; en realidad, aun las mejores publicaciones —un *Pensador*, un *Censor*, un *Memorial Literario*— sólo inciden en la opinión de lectores que de antemano son partidarios de su contenido. Finalmente hay que reconocer que esta situación bien puede deberse a una falta general de interés por la prensa y por lo que ésta pudiera aportar. Pero no sería objetivo limitarse a esta visión pesimista sin reconocer lo que la prensa, aun bajo estos condicionantes, aportó entonces a la cultura española, contribuyendo a la renovación ideológica y estética que tuvo lugar en España en el siglo XVIII.

1.4.3. La prensa durante la Guerra de la Independencia: actualidad y debate político

Con la Guerra de la Independencia se inicia uno de los períodos más interesantes en la historia del periodismo español. Es entonces cuando la necesidad de informar a los ciudadanos estimula la creación de periódicos en muchas localida-

des, algunas de las cuales ni antes ni después tuvieron prensa periódica propia. Esto ocurrió no sólo en las capitales de provincia, sino que en pequeños pueblos o ciudades, como Alcorcón, Algeciras, Ayamonte, Ciudad Rodrigo, Figueras, Irún, Jerez de la Frontera, Mahón, Manresa, Orihuela, Requena, Reus, Tudela o Vich, se editó entonces por vez primera un papel periódico.

Y lo que surgió como respuesta a una necesidad *informativa*, no tardó en derivar, a raíz de las Cortes de Cádiz y de la Constitución de 1812, en prensa *de opinión*, naciendo de este modo el periodismo político, que tuvo su cuna en aquella improvisada capital de la nación. Por ello estos periódicos constituyen una fuente importantísima de datos, no sólo acerca de los acontecimientos bélicos o políticos de aquellos momentos, sino también sobre los más menudos detalles de la vida ciudadana, de la literatura, de los espectáculos.

A pesar de su gran interés, no son muchos los que se han ocupado de la prensa de este período. La obra más completa en este sentido es la de Manuel Gómez Imaz (1910). Es obra analítica y documentada, ya que su autor coleccionaba papeles de la Guerra de la Independencia y poseía gran parte de las colecciones de periódicos que estudió. Todos los fondos que reunió pertenecen, desde 1977, a la Biblioteca Nacional de Madrid. No obstante, faltan en su libro algunas cabeceras. Luis del Arco quiso completar lo que faltaba en la obra de Gómez Imaz, y aportó cerca de 200 periódicos más. En todo caso es difícil ser exhaustivo en catálogos de este tipo, y por nuestra parte hemos podido comprobar que algunos datos aportados por ambos autores no son exactos, pues en la *Colección Documental del Fraile*, que posee más de 150 periódicos diferentes de aquellos años, y de muchos de ellos la colección completa, existen números anteriores y posteriores a los que ellos consideran como comienzo y final de una publicación. Otra de las colecciones que contiene periódicos de entonces es la del general Gómez de Arteche, que se encuentra en la Biblioteca del Senado, y actualmente está en vías de catalogación. En bibliotecas particulares existen además números sueltos y colecciones más o menos completas de periódicos locales, como locales son también algunos estudios de otros historiadores del periodismo, que se mencionan en la bibliografía.

Desde el mismo inicio de la guerra empezaron a publicarse nuevos papeles periódicos —en algún caso constaban de una sola hoja, pero por lo general tenían varias— en tamaño cuarto, y divididos en secciones; entre otros: el *Correo de Gerona*, *Correo de Jaén*, *Correo de Murcia*, *Diario de Badajoz*, *Diario de Cartagena*, *Diario de la Ciudad de Lérida*, *Diario de Gerona*, *Diario de Granada*, *Diario de Jaén*, *Diario de La Coruña*, *Diario de Málaga*, *Diario de Manresa*, *Diario de Santiago*, *Diario de Sevilla*, *Diario de Tarragona*, *Diario de Valencia*, *Diario de Vich*, *Diario de Zaragoza*, *Diario Patriótico y Eclesiástico de Sevilla*, *El Patriota Compostelano*, *Linterna Mágica o Semanario fisonómico para conocer bien al Emperador de los franceses y su honrada familia: dividido en varias escenas y coloquios*.

En el nacimiento y auge de la prensa política tuvieron importancia decisiva dos hechos. Por una parte, el decreto de libertad de imprenta, emanado por las Cortes de Cádiz en 1810 después de largas discusiones, facilitó la expresión de las opiniones sobre cualquier materia, también la política. De otro lado, las propias sesiones de las Cortes, con sus debates a puerta abierta en el oratorio de San

Felipe Neri, proporcionaban materia abundante a la nueva prensa de opinión. En cierto modo se libraba en las Cortes una guerra no menos importante que la de los campos de batalla. Por estas razones fue en Cádiz donde nacieron los periódicos más interesantes y mejor escritos. No en vano se encontraban refugiados en la ciudad en aquellos momentos los talentos más destacados del país, tanto desde el punto de vista político como literario. Quintana, Juan Bautista Arriaza, Juan Nicasio Gallego, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Alcalá Galiano, y muchísimos otros tomaron parte activa en la vitalidad del periodismo político recién nacido.

Por el propio talante de la ciudad y por los acontecimientos que en ella se desarrollaban, la mayor parte de los periódicos gaditanos de aquellos momentos, y los más importantes, fueron de tendencia liberal. El *Conciso*, que alcanzó la máxima tirada de entonces: 2.000 ejemplares, comenzó el 24 de agosto de 1810, un mes antes de la apertura de las Cortes, saliendo primero en días alternos, y luego diariamente. Terminó el 24 de diciembre de 1813 en Cádiz, pero continuó en Madrid. Entre sus redactores estaban Francisco Sánchez Barbero, Cristóbal de Beña y Manuel Ramajo. Tenía carácter declaradamente liberal y fue muy polémico, también por su anticlericalismo. No obstante, cronológicamente hablando, el primero de los periódicos de tendencia liberal fue el *Semanario Patriótico*, que había comenzado en Madrid en 1808, en la tertulia de Manuel José Quintana. Escribieron en él Juan Álvarez Guerra, Isidoro Antillón, José María Blanco, Eugenio de Tapia y Alberto Lista. Tenía carácter político y algo literario. A tenor de los acontecimientos, se imprimió primero en Sevilla (un trimestre) y posteriormente en el Cádiz de las Cortes. En esta etapa escribieron en él Quintana, Martínez de la Rosa y otros, resultando un periódico ameno, bien documentado y bien escrito. Su último número tiene fecha del día de la proclamación de la Constitución: 19 de marzo de 1812. A lo largo de toda su trayectoria salió los jueves de cada semana. También era de ideas liberales el *Redactor General*, que apareció el 15 de junio de 1811, y se editó en Cádiz hasta el 31 de diciembre de 1813, con un total de 930 números. Después de esa fecha continuó en Madrid, bajo el título *Redactor General de España*. Era diario y en tamaño folio, escrito a dos columnas, por lo que resulta un periódico más cercano a los actuales. Además de la información nacional e internacional dedicaba una parte a noticias, avisos y anuncios locales, insertando habitualmente muchas colaboraciones debidas principalmente a plumas liberales. Lo dirigía don Pedro Fernández Daza y Guzmán, y colaboraron en él Juan Nicasio Gallego, Martínez de la Rosa, López Cancelada, Capmany, Alcalá Galiano, y otros liberales. También escribía Alcalá Galiano en la *Tertulia patriótica de Cádiz*, que se publicaba en esta ciudad en 1810. De ese mismo año es *El Observador*, partidario de las reformas antes incluso de la apertura de las Cortes: vivió de julio a septiembre de 1810, y en él colaboró Quintana, que firmaba con sus iniciales. Un periódico liberal que levantó gran revuelo fue el *Robespierre español, amigo de las leyes*, que apareció en la Isla de León en marzo de 1811. Lo editaba Pedro Pascasio Fernández Sardino, personalidad demasiado exaltada incluso para los que estaban de acuerdo con sus ideas. Suscitó muchos escritos en contra, y fue combatido por *El Censor*; otro periódico, *El Celador patriótico*, tuvo como principal objetivo escribir contra el *Robespierre*. Éste fue prohibido al llegar al número 10, pero más adelante

reanudó su publicación, en el número 11, doña Carmen Silva, la esposa de Fernández Sardino. En palabras de Solís (1971, pág. 73), «el *Robespierre* representa, en el Cádiz de las Cortes, la postura periodística más avanzada, revolucionaria y antirreligiosa», pero «no es más que el reflejo de la exaltación personal de un individuo; no hay en él sentir de ningún partido, ni mucho menos popular». También mantenía una línea liberal exaltada *La Abeja Española*, uno de los periódicos más populares de Cádiz alrededor de 1812, muy contrario a la Regencia. Lo redactaban Bartolomé José Gallardo y Mejía Lequerica, que también había tomado parte en *La Triple Alianza*. De ideas similares fue *El Tribuno del pueblo español*, que apareció el 3 de noviembre de 1812 y en el que colaboraron Gallardo, Antillón, Calvo de Rozas, el P. Salmón y Fr. Andrés del Corral. Otros periódicos liberales, aparecidos ya en 1813, fueron *El Articulista Español*, que vivía de las colaboraciones espontáneas, y no tuvo gran éxito; el *Telégrafo Mexicano*, que sustituyó al *Telégrafo Americano*, pero sólo tuvo siete números; *Los Amigos de Ballesteros*; *El Centinela de la Constitución Española*; *El Español Libre*, que era una réplica al que publicaba en Londres Blanco White, y *El Duende de los Cafés*, por mencionar sólo los más destacados. Este último era acérrimo defensor de las ideas liberales y criticó algunas actuaciones de los ingleses; sus principales redactores fueron su propietario, Jacinto María López, Tiburcio Campo y Miguel Cabrera de Nevares.

Entre los periódicos anticonstitucionales uno de los más importantes fue el *Censor General*, que se publicó en Cádiz entre los años 1810 y 1812, aunque tuvo una segunda época en Madrid en 1814. Mantuvo encendidas polémicas con los periódicos liberales, de los que recibía continuos ataques y a los que a su vez combatía. Defendía al Santo Oficio. También era antirreformista el *Diario de la Tarde*, que comenzó en 1811 y duró hasta el final de la guerra, aunque fue cambiando de imprentas. No destaca por su calidad literaria, pero resulta correcto y sereno en la defensa de sus ideas. Otro periódico antirreformista de larga vida fue *El Procurador General de la Nación y del Rey*, que comenzó en Cádiz el 1 de octubre de 1812, con carácter diario. Tuvo una segunda época, iniciada en Madrid el 16 de enero de 1814, con el lema «¡Viva Fernando!» al principio de cada número. En su tercera época, que da comienzo en Madrid el 1 de junio de 1814, modificó su cabecera, titulándose *del Rey y de la Nación*. Todavía tuvo una cuarta época en 1815. La etapa de Cádiz es la más interesante, por las polémicas que sostuvo con los periódicos liberales, que ocuparon en algún momento a las propias Cortes. En la etapa gaditana dirigía este periódico el marqués de Villapanés y le ayudaba en la redacción Francisco Molle. En Madrid también fueron sus redactores Justo Pastor Pérez («Lucindo»), Andrés Esteban y Guillermo Hualde. En él colaboró la poetisa María Manuela López de Ulloa, ferviente defensora de Fernando VII. También era anticonstitucional el *Diario Patriótico de Cádiz*, cuyo primer número es del 1 de agosto de 1813; fue partidario de la Regencia, pero no entró en polémicas. Y de la misma tendencia era *El Sol de Cádiz*, que tenía como principal objetivo combatir la francmasonería y publicar los nombres de los francmasones afiliados a las logias. Parece que su redactor era el P. Vélez.

Caso aparte lo constituye el *Diario Mercantil*, periódico con solera en Cádiz, que defendiendo en un primer momento la causa del obispo de Orense, y con

ello contrario a las reformas, pasó a ser portavoz de las ideas liberales. Tuvo larga vida. Se ocupaba de los asuntos locales, sin perder de vista su carácter mercantil, ofreciendo por ejemplo las cotizaciones de las bolsas más importantes, pues su público eran principalmente los comerciantes. Entre sus redactores figuraba Pablo de Jérica.

El segundo lugar en importancia para la historia de la prensa durante la Guerra de la Independencia lo ocupa Sevilla, donde, a diferencia de Cádiz, predominaron los periódicos contrarios a los cambios proyectados por las Cortes. Entre éstos destaca el *Diario Patriótico de Sevilla*, que comenzó el 20 de octubre de 1813. Además del santoral, las noticias nacionales y extranjeras y temas políticos, incluía la cotización de la Real Alhóndiga. Defendía vivamente la religión y la soberanía de Fernando VII. También era antirreformista la *Píldora*, periódico satírico que salía los jueves de cada semana, desde el 1 de octubre de 1812 hasta el último jueves de septiembre de 1813, con un total de 64 números. Lo redactaba Fr. Juan Navarro. Muy popular era *El Tío Tremenda o los Críticos del Malecón*, que salía los miércoles y sábados de cada semana, de 1812 a 1814, redactado por don José María del Río, y en el que las noticias se daban simulando una tertulia en la que los interlocutores —personajes del barrio del Malecón de Sevilla— las iban comentando. El *Diario de Juan Verdades*, de 1814, redactado por «Mirtilo Sicuritano» y «El Setabiense», no fue declaradamente antiliberal hasta que regresó Fernando VII: entonces se manifestó absolutamente contrario a las reformas.

De los periódicos liberales, es interesante el *Diario Redactor de Sevilla*, que apareció el 8 de septiembre de 1812, a los pocos días de quedar la ciudad libre de la ocupación francesa. Defendía sus ideas sin virulencia y con cierto ánimo conciliador. Daba noticias de España y del extranjero, con frecuencia tomadas de otros periódicos, por lo que sus enemigos le acusaban de vivir de la tijera. Tampoco era exaltado el *Diario del Gobierno de Sevilla*, que surgió, al amparo del ayuntamiento constitucional, poco después de ser reconquistada la ciudad. Empezó el viernes 10 de septiembre de ese año, dirigido por don Manuel Valbuena, con la colaboración de José Álvarez Caballero. Aunque era periódico político y de anuncios, tenía cierto interés literario.

Algunos periódicos no tenían una clara tendencia y se mecían entre dos aguas, como el *Diario Crítico de Sevilla*, que comenzó en 1813 siendo ligeramente constitucional para llegar a ser declaradamente absolutista en 1814.

A pesar de ser Madrid la capital del reino, por las circunstancias de la guerra el periodismo madrileño no tuvo en esta época la relevancia que cabría esperar, ya que la capitalidad de la nación residía de hecho en Cádiz, y Madrid estuvo, a lo largo de aquellos seis años, ocupado en varias ocasiones por los franceses, que manejaron la prensa a su antojo, con el fin de dirigir la opinión pública.

Una vez libre la capital, tiene interés la *Atalaya de la Mancha en Madrid*, periódico anticonstitucional que comenzó a publicarse el 13 de julio de 1813, primero los martes y los viernes, y desde el 2 de abril de 1814 diariamente. Lo dirigía Fr. Agustín de Castro, fraile jerónimo, al que los liberales llamaban el «Padre Gacetero». También colaboró en la *Atalaya* don José María del Río.

Durante la ocupación, los franceses imprimieron su orientación a los periódicos que ya existían. El *Diario de Madrid*, que había comenzado en 1758, dirigido

por Nipho, estuvo en sus manos desde el 10 de mayo hasta el 17 de junio de 1808; a partir del día 18 y hasta el 7 de agosto lo sustituyó la *Gaceta de Madrid*. El *Diario* reapareció el 8 de agosto, y durante la ocupación francesa contó con la colaboración del abate Marchena. La *Gaceta de Madrid*, que existía desde 1661, fue desde el 6 de diciembre de 1808 portavoz oficial del Gobierno francés. Continuó afrancesada hasta 1812, en que fue suspendida el 10 de agosto, para reaparecer de nuevo en manos francesas en 1813, hasta el 27 de mayo. Esta manipulación de la prensa en pro de su causa por parte de los franceses no se dio solamente en Madrid. En Sevilla, muy poco después de la ocupación, utilizaron la *Gaceta del Gobierno*, que el día 13 de febrero de 1810 era sustituida por la *Gaceta de Sevilla*, de nueva creación. Esta publicación, a cargo de Alberto Lista, es muy interesante. Desde el 9 de marzo de 1811 apareció en español y francés. También tuvieron periódicos oficiales en Cataluña durante la ocupación: el *Diario de Barcelona*; la *Gazette de Gironne*, que aparecía en francés y muy mal español; en 1813 todavía editaban en Vich el *Diario del Imperio Francés*. La *Gaceta Oficial del Gobierno de Vizcaya* también era afrancesada; la redactó durante toda la ocupación Julián de Velasco, partidario de aquella causa.

Entre los periódicos oficiales por parte española tiene interés la *Gaceta Ministerial de Sevilla*, que se publicó desde junio de 1808 hasta enero de 1809, y que era el medio de expresión de la Junta Suprema, recién trasladada a la ciudad. La redactaban Alberto Lista y Justino Matute —todavía partidarios de la causa española—, que también colaboraron en la *Gaceta del Gobierno*. Ésta se publicó en Sevilla desde enero de 1809 hasta la entrada de los franceses, y también era portavoz de la Junta Central. La dirigía Antonio Capmany, a quien sucedió Isidoro Antillón. Una vez ocupada Sevilla por los franceses la Junta tuvo como periódico oficial la *Gaceta de Ayamonte* (1810-1811), que hubo de editarse en esa localidad debido a las circunstancias. Por su parte las Cortes en Cádiz se vieron en la necesidad de crear una publicación periódica, que fue el *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes* (1811-1813, 23 tomos), para transmitir con fidelidad el contenido de sus sesiones, ya que los periódicos existentes lo desfiguraban a tenor de su ideología o lo ofrecían sólo parcialmente. Otras juntas y organismos tuvieron su periódico, como la *Gaceta de la Junta Congreso del Reino de Valencia*; la *Gaceta de la Junta Superior de La Mancha*; la *Gaceta de la Regencia*, que se publicaba en Cádiz los martes y los sábados, desde 1811, dirigida por Diego Clemencín y luego por Eugenio de Tapia, entre otras.

Otros periódicos, especialmente en los últimos meses de la guerra, tuvieron como objetivo la defensa de Fernando VII y el absolutismo monárquico. Algunos de manera exclusiva, como el *Periódico momentáneo de Valencia*, *El Fernandino*, que surgió a raíz del regreso del rey en 1814; o *Lucindo*, que también se publicaba en Valencia en 1814 y se reimprimía simultáneamente en Sevilla. *El Fiscal Patriótico de España* había comenzado antes: su primer número salió en Madrid el 11 de octubre de 1813, y terminó el 27 de junio de 1814. En algún número colaboró don José María del Río.

En cuanto a los periódicos literarios, los de estos años tienen un marcado tinte patriótico y político. El *Correo Político y Literario de Salamanca* comenzó en esta ciudad el 11 de junio de 1808, y salía dos veces a la semana, con Real Privilegio en la Imprenta de Tójar. A pesar de su título semejante, el *Correo Polí-*

tico y Literario de Sevilla (1809-1810) era más informativo que político y que literario. Salía dos veces por semana, en la Imprenta de la calle de la Mar. Pero literariamente el más interesante, aunque no por su calidad, es el *Correo Político y Literario de Jerez de la Frontera*, de 1808, cuyas poesías, textos en prosa y breves piezas teatrales dan buena idea del momento político y social en que surgió.

Con el regreso de Fernando VII en mayo de 1814 cesó toda esta gran actividad periodística. Por el decreto del 25 de abril de 1815 se prohibió la impresión de todo papel periódico no oficial, y éstos eran controlados por una estricta censura. Ni siquiera en el Trienio Liberal volvió a existir una proliferación tal de periódicos como la de la Guerra de la Independencia.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1966a).
- “Trigueros y su proyecto de una Gaceta literaria de Madrid”, *AIEM* 4 (1966b), págs. 233-240.
- *Los comienzos de la crisis universitaria en España (antología de textos)*, Madrid, Magisterio Español (1967).
- *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1972a), *CBibl* 18.
- “Datos para la historia de la prensa sevillana”, *Temas sevillanos* (1.^a parte), Sevilla, Universidad (1972b), págs. 141-156.
- *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, CSIC (1978), *CBibl* 35.
- “La política docente”, en *HEMP XXXI, La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe (1987), págs. 458-464.
- *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid, CSIC (1988).
- ALEMANY VICH, Luis**, *Notas históricas sobre la prensa balear*, Palma de Mallorca, Imprenta Guasp (1948).
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso**, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, Valladolid, Diputación e Institución Cultural Simancas (1977).
- ALVAR, Manuel**, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta (1970).
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio**, *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos (1971).
- ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos**, “Librerías y bibliotecas en la Sevilla del siglo XVIII”, en *Actas del II Coloquio de Metodología histórica aplicada*, vol. II, Santiago, Universidad (1984), págs. 165-185.
- ANES, Gonzalo**, *Econonúa e “Ilustración” en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1969).
- ARCO Y MUÑOZ, Luis del**, *La prensa periódica en España durante la Guerra de la Independencia. Apuntes bibliográficos*, Castellón, Tip. de Joaquín Barberá (1916).
- ASENJO, Antonio**, *La prensa madrileña a través de los siglos. Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925*, Madrid, Artes Gráficas Municipales (1933).
- AZNAR Y GÓMEZ, Manuel**, *El periodismo en Sevilla*, Sevilla, Imprenta de *El Universal* (1889).
- BALLESTER, José**, *Amanecer de la prensa periódica en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1971).
- BARREIRO MALLÓN, Baudilio**, “Las clases urbanas de Santiago en el siglo XVIII: definición de un estilo de vida y pensamiento”, en A. EIRAS ROEL y cols., *La historia social de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago, Universidad (1981), págs. 449-494.
- BENNASSAR, Bartolomé**, “Las resistencias mentales”, en *Orígenes del atraso económico español*, Barcelona, Ariel (1985), págs. 147-163.

BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo, y ANDILA, Luis, *El bandolerismo andaluz*, Madrid, Turner (1973).

BLASCO IJAZO, José, *Historia de la prensa zaragozana (1683-1947)*, Zaragoza, El Noticiero (1947).

BOLLÈME, Geneviève, *Littérature populaire et littérature de colportage au XVIIIe siècle*, París, Mouton (1965).

— *La Bibliothèque Bleue. La littérature populaire en France du XVIe siècle au XIXe siècle*, París, Julliard (1971).

BOVER DE ROSELLÓ, José María, *Diccionario bibliográfico de las publicaciones periódicas de Baleares*, Palma de Mallorca, Imprenta de la Viuda de Villalonga (1862).

BURGOS, F. Javier, y PEÑA, Manuel, “Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer”, *MRHM* (1987), págs. 181-216.

CAMPOMANES, Pedro R. de, *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-1767)*, ed. Jorge CEJUDO y Teófanos EGIDO, Madrid, FUE (1977).

— *Discurso sobre la educación popular*, ed. Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Editora Nacional (1978).

CARNERO, Guillermo (ed.), “El Plan de una Academia... de Ignacio de Luzán”, en Ignacio de LUZÁN, *Obras raras y desconocidas*, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990), págs. 139-184.

CARO BAROJA, Julio, *Romances de ciego. Antología*, Madrid, Taurus (1966).

— *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente (1969).

CASO GÓNZALEZ, José Miguel, “La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época”, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Universidad (1981), págs. 383-418.

El Censor (1781), *Antología*; prólogo de José F. MONTESINOS. Introducción por Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor (1972).

El Censor - Obra periódica (1781). Ed. facsímil con prólogo y estudio de José Miguel CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Instituto de Estudios del Siglo XVIII (1989).

CLÉMENT, Jean-Pierre, *Las lecturas de Jovellanos*, Oviedo, Universidad (1980).

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Antología de costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar (1950), 2 vols.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1897).

CHAVES, Manuel, *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco (1896).

DEFORNEAUX, Marcelin, *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado (1725-1803)*, París, PUF (1959).

— *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siècle*, París, PUF (1963).

DEMERSON, Jorge, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps*, París, Klincksieck (1962); traducción española *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus (1971), 2 vols.

DEMERSON, Paulette, “Tres instrumentos pedagógicos del siglo XVIII: la Cartilla, el Arte de escribir y el Catón”, en *L'Enseignement primaire en Espagne et en Amérique latine du XVIIIe siècle à nos jours. Politiques éducatives et réalités scolaires*, Tours, Université (1986), págs. 31-40.

DÉROZIER, Albert, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, París, Les Belles Lettres (1968-1970), 2 vols.; traducción española del vol. I: *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978).

Diario de los Literatos de España. Ed. facsímil con un estudio introductorio de Jesús M. RUIZ VEINTEMILLA, Barcelona, Puvill (1987), 7 vols.

Diario Pinciano (1787). Ed. facsímil parcial en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid VIII* (1933) a *XV* (1936).

DOMERGUE, Lucienne, *Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition*, Oviedo, Universidad (1971).

— *Tres calas de la censura dieciochesca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (1981).

— *Censure et Lumières dans l'Espagne de Charles III*, París, CNRS (1982).

— *Le Livre en Espagne au temps de la Révolution française*, Lyon, PUL (1984).

— “Les Livres importés en Galice au XVIIIe siècle”, en *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne (XVIe-XIXe siècles)*, París, CNRS (1987), págs. 433-446.

DUPUIS, Lucien, “Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución francesa”, en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, CCF 20 (1968), págs. 95-127.

DURÁN, Agustín, *Romancero general o Colección de Romances anteriores al siglo XVIII* (BAE X, XI), Madrid, Atlas (1945).

EGIDO, Teófanés, *Prensa clandestina española del siglo XVIII: el “Duende crítico”*, Valladolid, Universidad (1968).

— “La religiosidad de los españoles (siglo XVIII)”, en *Actas del Coloquio Internacional Carlos III y su siglo*, vol. I, Madrid, UCM (1990), págs. 767-792.

EGUIZÁBAL, José Eugenio de, *Apuntes para una historia de la legislación española de la prensa* (vol. III de la *Biblioteca jurídica de autores españoles*), Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación (1879).

ENCISO RECIO, Luis Miguel, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad (1956).

— *La Gaceta de Madrid y el Mercurio histórico y político, 1756-1781*, Valladolid, Universidad (1957).

— *Prensa económica del XVIII: el Correo Mercantil de España y sus Indias*, Valladolid, Universidad (1958).

— *El periodismo español en la primera mitad del siglo XVIII y el “Duende crítico de Madrid”*, Valladolid, Universidad (1968).

— “Las sociedades económicas de Amigos del País”, en *HEMP XXXI, La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe (1987), cap. II.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Emilio, y **FORCADELL, Carlos**, *Historia de la prensa aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial (1979).

GARAGORRI, Paulino, *Espanoles razonantes*, Madrid, Revista de Occidente (1969).

GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio, *Libro y cultura burguesa en Cádiz: la biblioteca de Sebastián Martínez*, Cádiz, Ayuntamiento, s.a.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus (1973).

— “El bandido generoso y sus orígenes en la literatura de cordel”, en *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forshugen zum Romainischen Volksbuch*, Seerkirchen, ed. privada policopiada (1977), págs. 15-44.

GARCÍA PÉREZ, Guillermo, *La economía y los reaccionarios al surgir la España contemporánea. Denuncia a la Inquisición de la primera cátedra española de economía*, Madrid, Edicusa (1974).

GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1973).

GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español*, vol. I, Madrid, Editora Nacional (1967).

GÓMEZ IMAZ, Manuel, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1910).

GÓMEZ DE VILLAFRANCA, Román, *Historia y bibliografía de la prensa de Badajoz*, Badajoz, Establecimiento Tipográfico La Económica (1900).

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, “Meléndez Valdés y la literatura de cordel”, *RBAM* 8 (1931), págs. 117-136.

GRÉGOIRE, Évêque de Blois, *Lettre de M... à don Ramón Joseph de Arce, archevêque de Burgos, Grand Inquisiteur d'Espagne*, s.l., s.i. (1798).

GUINARD, Paul J., “Le Livre dans la péninsule ibérique au XVIIIème siècle. Témoignage d'un libraire français”, *BHi* 59 (1957), págs. 176-198.

— “Une adaptation espagnole de *Zadig* au XVIIIe siècle”, *RLComp* 22, 4 (1958), págs. 481-495.

— “Un passage de l'*Émile* transposé dans *El Censor*”, *RLComp* 36, 4 (1962), págs. 548-557.

— *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1973).

HARTZENBUSCH, Eugenio, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Rivadeneyra (1894).

IGLESIAS, M.^a del Carmen, “Educación y pensamiento ilustrado”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura (1989).

IGLESIAS, Nieves, y **MAÑÁ, Ana María**, *Correo de Madrid o de los ciegos, 1786-1791*, Madrid, Hemeroteca Municipal (1968).

Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reinos y señoríos del Católico Rey de las Españas..., Madrid, A. Sancha (1790).

KAGAN, Richard, *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos (1981).

LABRADOR HERRAÍZ, Carmen, *La escuela en el catastro de Ensenada*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia (1988).

- LABRADOR HERRAIZ, Carmen**, y **PABLOS RAMÍREZ, Juan Carlos de**, *La educación en los papeles periódicos de la Ilustración española*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia (1989).
- LAMARCA LANGA, Genaro**, “Las bibliotecas privadas en los protocolos notariales. Valencia 1740-1808”, *AUAHM* 4 (1984), págs. 189-208.
- LOPEZ, François**, “Les premiers écrits de José Marchena”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París, Institut d’Études Hispaniques (1966), págs. 55-67.
- *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, Université (1976).
- “Un aperçu de la librairie espagnole au milieu du XVIIIe siècle”, *ACCPFG* (1984a), págs. 469-494.
- “Gentes y oficios de la librería española a mediados del siglo XVIII”, *NRFH* 33, (1984b), págs. 165-185.
- “Un sociodrama bajo el Antiguo Régimen. Nuevo enfoque de un suceso zaragozano. El caso Normante”, en *Actas del Seminario de Ilustración Aragonesa (I Symposium)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón (1987), págs. 103-115.
- “Estrategias comerciales y difusión de las ideas: las obras francesas en el mundo hispano e hispanoamericano de la Época de las Luces”, en *La América Española en la Época de la Luces*, Madrid, Cultura Hispánica (1988), págs. 399-410.
- “La edición española bajo el reinado de Carlos III”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, vol. III, Madrid, Ministerio de Cultura (1989), págs. 279-303.
- LLORENTE, Juan Antonio**, *Histoire critique de l’Inquisition espagnole*, París, Treutel et Wurtz (1817), 4 vols.
- MACÍAS DELGADO, Jacinta**, *El motín de Esquilache a la luz de los documentos*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1988).
- MARAVALL, José Antonio**, *La cultura del Barroco*, Madrid y Barcelona, Ariel (1980).
- MARCO, Joaquín**, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1977), 2 vols.
- MARÍN, Nicolás**, “El Conde de Torrepalma, la Academia de la Historia y el *Diario de los literatos de España*”, *BRAE* 42 (1962), págs. 91-120.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús**, “Algunes notícies sobre Josep Artús, famós bandoler valencià del segle XVIII”, en *Homenaje a Vicens Vives*, vol. II, Barcelona, Universidad (1967), págs. 383-387.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, “Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares...”, en *Discursos forenses* (Madrid, 1821), ed. José ESTEBAN, Madrid, Fundación Banco Exterior (1986).
- MESTRE, Antonio**, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1968).
- *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1970).
- MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis**, *Alfabetización y cultura impresa en Lorca (1760-1860)*, Murcia, Universidad, Academia Alfonso el Sabio y Cajamurcia (1989).

- MOREU-REY, Enric**, “Sociología del libro a Barcelona al siglo XVIII. La cantidad de obras a las bibliotecas particulares”, en *Estudios Históricos i documentos dels arxius de protocols*, Barcelona, Col·legi Notarial (1980), págs. 275-303.
- NAVASCUÉS, Pedro**, “La formación de la arquitectura neoclásica”, en *HEMP* 31, *La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe (1987), págs. 655-717.
- Novísima Recopilación de las leyes de España...*, Madrid, Imprenta Real (1805-1807), 6 vols.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel**, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios (1904).
- PAGEAUX, Daniel**, “La *Gaceta de Madrid* et les traductions espagnoles d'ouvrages français”, *SVEC* 57 (1967), págs. 1147-1167.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio**, *Papeles de la Inquisición. Catálogo y extractos*; 2.^a ed. por Ramón PAZ, Madrid, Patronato del Archivo Histórico Nacional (1947).
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan**, *Bosquejo histórico documental de la “Gaceta de Madrid”*, Madrid, Imprenta sucesora de M. Minuesa de los Ríos (1902).
- PESET, Mariano**, y **José Luis**, “Política y saberes en la Universidad ilustrada”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, vol. III, Madrid, Ministerio de Cultura (1989), págs. 31-135.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la**, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid, Cultura Hispánica (1953-1958), 2 vols.
- RISCO, Antonio**, “Sobre la noción de *academia* en el siglo XVIII español”, *BCESD* 10-11 (1983), págs. 35-57.
- RUIZ BERRIO, Julio**, “Reformas de la enseñanza primaria en la España del despotismo ilustrado: la reforma desde las aulas”, en *L'Enseignement primaire en Espagne et en Amérique latine du XVIII^e siècle à nos jours. Politiques éducatives et réalités scolaires*, Tours, Université (1986), págs. 3-17.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús Manuel**, “La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los literatos de España*”, *BBMP* 52 (1977), págs. 317-356.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio**, *Historia de la censura gubernativa en España. Historia, legislación, procedimientos*, Madrid, Aguilar (1940).
- SAIZ, M.^a Dolores**, *Historia del periodismo en España - I. Los orígenes. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial (1983).
- SALA BALUST, Luis**, *Visitas y reforma de los colegios mayores de Salamanca en el reinado de Carlos III*, Valladolid, Universidad (1958).
- SAUGNIEUX, Joël**, *Les mots et les livres. Études d'histoire culturelle*, Lyon, PUL y CNRS (1986).
- SEGURA, Isabel**, *Romances de señoras. Relación de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres*, Barcelona, Alta Fulla (1984a).
- *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona, Alta Fulla (1984b).

SERRANO Y SANZ, Manuel, "El Consejo de Castilla y la censura en el siglo XVIII", *RABM* 15-16 (1906), págs. 28-46, 243-259, 387-402; 17-18 (1907), págs. 108-116, 206-218.

SOLÍS, Ramón, *El Cádiz de las Cortes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1958).

— *Historia del periodismo gaditano, 1800-1850*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos (1971).

SOUBEYROUX, Jacques, "Niveles de alfabetización en la España del siglo XVIII. Primeros resultados en una encuesta en curso", *AUAHM* (1985), págs. 159-172.

— "L'Alphabétisation à Madrid aux XVIII^e et XIX^e siècles", *BHi* 89 (1987), págs. 227-265.

TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Periódicos de Valencia. Apuntes para formar una biblioteca de los publicados de 1526 hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta Domenech (1844).

TWISS, Richard, *Voyage au Portugal fait en 1772 & 1773, traduit de l'anglais*, Berne (¿París?), Société Typographique (1776); 1.^a ed., inglesa, Dublín (1775), s.i.

VARELA HERVÍAS, Eulogio, *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa. Madrid 1787-1791*, Madrid, Hemeroteca Municipal (1966).

Variedades de Ciencias, Literatura y Artes, obra periódica (1803). Prospecto y extractos en Albert DÉROZIER, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, vol. II, París, Les Belles Lettres (1968), págs. 453-492.

VV.AA., *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, ADPF (1981).

— *Libros, libreros y lectores*, *AUAHM* (número extraordinario) (1984).

— *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques. I: La dépendance*, Burdeos, PUB (1986).

— *Universidades españolas y americanas*, prólogo de Mariano PESET, Valencia, CSIC y Generalitat Valenciana (1987a).

— *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne. XVI^e-XIX^e siècles*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique y Centre Regional de Publication de Toulouse (1987b).

— *La educación en la Ilustración Española*, *REd* (número extraordinario) (1988).

— *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVI^e-XX^e siècles)*, en *Actes du Colloque International de Bordeaux* (27-27 de abril de 1986), París, CNRS (1989).

— *La Revolución Francesa y su influencia en la educación en España*, Madrid, UNED y UCM (1990).

VÉLEZ, Rafael de, *Preservativo contra la irreligión y los planes de la Filosofía contra la Religión y el Estado...*, Madrid, Repullés (1825).

VIÑAO FRAGO, Antonio, *Política y educación en los orígenes de la España contemporánea. Examen especial de sus relaciones en la enseñanza secundaria*, Madrid, Siglo XXI (1982).

- VIÑAO FRAGO, Antonio**, “Fuentes estadísticas de ámbito nacional-estatal para el estudio de la escolarización en el nivel elemental (1750-1832)”, en *Escolarización y sociedad en la España contemporánea. II Coloquio de Historia de la Educación*, Valencia, Universidad (1983), págs. 881-892.
- “Del analfabetismo a la alfabetización. Análisis de una mutación antropológica e historiográfica”, *HE* 3 (1984), págs. 151-189, y 4 (1985), págs. 209-226.
- “La historia de la alfabetización a través de las fuentes notariales. Aportaciones provisionales sobre el proceso de alfabetización en Murcia (1760-1860)”, en *Aproximación a la investigación histórica a través de la documentación notarial*, Murcia, Universidad (1985), págs. 31-55.
- “Las reformas de la Ilustración: proyectos y realidades, obstáculos y resistencias”, en *Educación e Ilustración. Dos siglos de reformas en la enseñanza*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia (1988), págs. 371-403.
- ZUMTHOR, Paul**, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil (1983).

Capítulo 2



La nueva mentalidad científica. El ensayo y la ciencia literaria

Joaquín Álvarez Barrientos, Antonio Mestre Sanchís

- 2.1. Ensayo, erudición y crítica en el cambio de siglo.
Antonio Mestre Sanchís.
- 2.2. El ensayo del siglo XVIII, en Europa y en España.
Joaquín Álvarez Barrientos.
- 2.3. El P. Benito Jerónimo Feijoo.
Antonio Mestre Sanchís.
- 2.4. Gregorio Mayans y Siscar.
Antonio Mestre Sanchís.
- 2.5. El P. Martín Sarmiento.
Antonio Mestre Sanchís.
- 2.6. Francisco Pérez Bayer y Francisco Cerdá y Rico.
Antonio Mestre Sanchís.
- 2.7. Orígenes de la Historia de la Literatura Española.
Joaquín Álvarez Barrientos.

Ensayo, erudición y crítica en el cambio de siglo

2.1.1. El marco cultural europeo

Desde que Paul Hazard publicara *La crisis de la conciencia europea* (1933), las últimas décadas del siglo xvii se han convertido en el momento clave para comprender la génesis del movimiento ilustrado. No en vano en esas décadas publicaron sus obras decisivos autores tan caracterizados como Locke, Newton, Leibniz, Richard Simon¹, Mabillon² o Bayle³. Mencionamos conscientemente filósofos, científicos, teólogos e historiadores, con la finalidad explícita de señalar las múltiples facetas de los cambios culturales.

Claro que todos estos personajes constituyen los ejes de lo que venimos conociendo como ciencia moderna, criticismo histórico, empirismo o teología bíblica. Y a nadie se le habrá escapado que todos ellos desarrollaron su actividad intelectual fuera de nuestras fronteras. Quizá este hecho explique el criterio de Marañón al centrar en la figura de Feijoo las dos vertientes esenciales del mundo moderno: la experimentación como método científico y la apertura a Europa.

Lo curioso es que estas afirmaciones de Marañón son rigurosamente coetáneas del libro de Paul Hazard. Y no deja de sorprender que, frente a la complejidad de corrientes y multiplicidad de personajes que se entrecruzan en Europa, el movimiento aparezca centrado en una sola persona (Feijoo sería el «San Cristóbal» de la cultura española) y con un acusado retraso. Da la impresión, y Marañón lo dice explícitamente, de que Feijoo surgió por generación espontánea. ¿Tan al margen de las nuevas corrientes intelectuales estaban los españoles que no vislumbraron siquiera el cambio cultural producido en Europa? ¿Nadie, hasta que apareciera el *Teatro Crítico*, captó la trascendencia de la historia crítica o las consecuencias y alcance de la ciencia moderna? El hallazgo de los hombres de una generación puente entre los dos siglos, que ya fueron calificados por sus coetáneos como *novatores*, ha venido a clarificar el problema y ha contribuido poderosamente a comprender el marco cultural español en que surge la poderosa personalidad de Feijoo.

No es el momento de exponer el desarrollo de la ciencia moderna en Euro-

¹ Oratoriano francés (1638-1712), fundador de la crítica bíblica, que inició los estudios filológicos sobre los textos de la Sagrada Escritura.

² Benedictino de Saint-Germain des Près (1632-1707) y creador de la metodología histórica crítica. Autor de *De re diplomatica* (1681) en polémica con Papebroch; también redactó *Traité des études monastiques* (1691) en réplica al abad Rancé.

³ Personaje clave en la evolución del pensamiento racionalista francés con evidentes implicaciones religiosas (1647-1706). De padre protestante, profesó después el catolicismo, para volver al protestantismo y explicar en el seminario de Sedan. Su *Dictionnaire historique et critique* (2 vols., 1695-1697) se convirtió en un almacén de argumentos anticlericales.

pa. Pero es necesario señalar el proceso del empirismo, desde los aspectos teóricos de Bacon o Locke a los grandes descubrimientos de Galileo y Newton. Se trata de la nueva ciencia, desarrollada al margen de la filosofía aristotélica profesada en las Universidades. Basada en métodos físico-matemáticos muy distintos, la ciencia moderna contradecía en muchos aspectos al aristotelismo. En el proceso de ruptura de la unidad cultural medieval, la aparición de la ciencia moderna marca un momento decisivo en la progresiva autonomía de los diversos campos del pensamiento respecto a la teología, porque constituía el final del proceso iniciado en el Renacimiento. Por eso Ortega y Gasset dirá que en España no hubo Renacimiento. Tuvimos creaciones artísticas y literarias en consonancia con los cánones estéticos. Pero Ortega se refería a la ciencia moderna —de Galileo a Newton— que significó la ruptura de la concepción unitaria medieval.

Si hubiera que centrar en un momento la consolidación de la nueva ciencia, no cabe duda de que habría que recurrir a la aparición de *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton (1687).

Pierre Chaunu consideraba que en ese año acababa la gran aventura del espíritu, al tiempo que iniciaba su andadura la concepción racionalista de la vida y la cultura. Y en el mismo sentido, Feijoo calificaba la obra de Newton como «parto prodigioso de prodigioso ingenio...; producción al fin del mayor geómetra que tuvo el mundo» (*Cartas eruditas*, II, 23, y IV, 13 y 17).

En estricto paralelismo cronológico aparece la historia crítica. Si el experimento con la formulación físico-matemática constituyó la exigencia metodológica de la nueva ciencia, el documento, asimismo regulado por normas, se convirtió en la base del hecho histórico. Era una necesidad sentida ante la espectacular floración de ficciones que habían desfigurado el pasado: tradiciones sin base documental, leyendas con claros fines propagandísticos, mitos y falsificación de documentos...

Quizá esa necesidad explique la aparición simultánea de varios centros en que los historiadores buscan un mayor rigor metodológico. Lovaina, donde los bolandistas⁴ buscarán las fuentes originales y las crónicas cercanas a los hechos narrados para autenticar sus *Acta sanctorum*. París, con la enorme actividad de los benedictinos de San Mauro⁵ (Mabillon, en especial) o los grupos cercanos (Baluze⁶, Du Cange⁷) que establecerán las normas para reconocer por auténticos los documentos y propiciar la comprensión de las fuentes originales. Alema-

⁴ Jean Bolland, jesuita flamenco, inició en 1643 la edición de *Acta sanctorum*, en que analizaba con sentido crítico la vida de los santos, siguiendo el orden de los días del año. Su empresa fue continuada por sus discípulos jesuitas, llamados *bolandistas*, entre los que sobresale Papebroch, el personaje más importante del grupo.

⁵ Los monjes de Saint-Germain des Près mantuvieron una actividad cultural de gran relieve, centrada básicamente en la edición de los Santos Padres. Además de Mabillon, hay que recordar a Montfaucon, creador de la paleografía griega, editor de San Juan Crisóstomo y corresponsal de Manuel Martí.

⁶ Bibliotecario de Colbert (1630-1718) y corresponsal de Mondéjar, a quien aconsejaba una actitud crítica en relación con las tradiciones jacobinas.

⁷ Carles du Fresne Du Cange (1610-1688), famoso por sus libros de lexicografía medieval.

nia, donde filósofos (Leibniz) y juristas (Pufendorf⁸) querrán establecer la narración histórica con el apoyo de los documentos oficiales. Y si tuviéramos que centrar en un momento clave el nacimiento y, si queremos, la consolidación de la historia crítica, tendríamos que recurrir a Mabillon con su *De re diplomatica* (1681). Volvemos a situarnos, por tanto, en la década de 1680.

Es decir, a lo largo del siglo xvii surgirán las formulaciones sistemáticas de la autonomía política respecto a la religión (Hobbes o Locke); se impondrá la experimentación como único método científico, rompiendo con las ideas aristotélicas sobre la naturaleza y logrando la independencia de la física respecto a la filosofía. En consonancia con esos planteamientos en el campo del estudio de la naturaleza, evolucionarán las ciencias discursivas. Los filósofos expondrán con claridad las diferencias de objeto y método respecto a la teología y Descartes expondrá su *Discurso del método*.

Asimismo los historiadores o filólogos exigirán fidelidad a los documentos y al método al margen de ideas políticas o del criterio de autoridades eclesiásticas.

Estamos ante la formación cultural de lo que venimos llamando el mundo moderno, que tiene su expresión en la Ilustración: autonomía política, ruptura de la ciencia físico-matemática respecto al aristotelismo con un claro intento de controlar la naturaleza, autonomía de la filosofía ante la teología, exigencia de la crítica histórica.

Independientemente de la aportación de los españoles al nacimiento de ese mundo cultural —que fue más bien escasa, por no decir nula— las nuevas formas culturales habían cristalizado en las altas esferas del pensamiento europeo en la segunda mitad del xvii. Pero interesa saber cómo fue penetrando en la cultura española. Porque la aceptación de tales planteamientos no fue rápida entre nosotros, antes bien hubo que superar muchos obstáculos. De ahí que la historia de nuestro movimiento ilustrado sea el proceso de penetración del pensamiento moderno.

2.1.2. Los novatores y la apertura a Europa

Nadie puede dudar de que el P. Feijoo fue el escritor que obtuvo mayor resonancia en el mundo cultural español del siglo xviii. La serie de ediciones del *Teatro Crítico* y de *Cartas eruditas* demuestra un eco social, acompañado de interés de los grupos con capacidad lectora, por lo demás no muy amplios. También las polémicas —frecuentes e ininterrumpidas hasta la prohibición de Fernando VI de que se censurase al benedictino— demuestran el calado de sus planteamientos, que exigen la protesta de los disconformes. Finalmente, la presencia de las obras de Feijoo obtiene la supremacía entre los escritores del siglo en las bibliotecas públicas y privadas.

La constatación del hecho no admite dudas. Más complejo y difícil resulta, en cambio, explicar las causas del fenómeno, las circunstancias que lo acompa-

⁸ Jurista alemán (1632-1694), al servicio de los reyes de Suecia. Más conocido por sus trabajos sobre el derecho natural que por sus estudios históricos, pese a que fue el historiador oficial de Carlos X y del elector de Brandeburgo.

ñan y las consecuencias en el desarrollo de la Ilustración española. Porque hablar de la «predestinación» del P. Feijoo, como hace Marañón, o reducir las semejanzas de la actitud del benedictino con Bacon, Vives o Newton al fruto de una «generación espontánea», como insinúa Silverio Cerra, no resuelve el problema histórico. Los hombres somos historia, nacemos en un lugar y tiempo concretos, con unas circunstancias culturales, sociales y religiosas precisas. También Feijoo. Es preciso estudiar al benedictino gallego en el marco histórico de la España en que vivió. Sus decisiones personales, en concreto su proyecto cultural, vendrán, en gran parte, caracterizadas por su reacción a las circunstancias de su vida personal.

De creer a los historiadores de la ciencia, los años centrales del xvii constituyen el momento de mayor aislamiento de nuestros científicos, de tal forma que la aceptación posterior de la experimentación como método científico, cuyos inicios sitúan en el último tercio del siglo, entraña una verdadera aculturación.

No hubo entre nosotros, es cierto, grandes genios matemáticos. Tampoco tuvimos ningún Galileo ni Newton. Carecimos de un ambiente intelectual que propiciase la investigación científica. Pero existían individuos aislados, o reunidos en academias particulares, que se interesaron por conocer las corrientes intelectuales extranjeras. En un relativo paralelismo con Hazard, Vicente Peset señaló la existencia de un período de transición —1687 a 1727— en que los españoles entraron en contacto con la ciencia moderna. El año 1687 respondería en Europa a la aparición de la obra fundamental de Newton, mientras en España se publicaba la *Carta filosófica* de Juan de Cabriada⁹ y el microscopista Crisóstomo Martínez iniciaba su viaje a París. La fecha final de 1727 vendría a coincidir con la muerte de Newton, pero también con la aparición del *Teatro Crítico* de Feijoo y de los trabajos reformistas de Mayans (Vicente Peset, 1964).

Ulteriores estudios han venido a precisar el proceso de contacto con la ciencia moderna. Según los datos aportados por López Piñero y sus discípulos, parece que, si nunca se rompió la conexión con la Europa científica (recuérdese la obra de Caramuel), el conocimiento adquirió mayor amplitud con la actividad del jesuita José Zaragozá, que por medio del astrónomo mallorquín Vicente Mut conocía a autores, de segunda fila, si queremos, como Kircher¹⁰ o Juan B. Riccioli¹¹, pero partidarios de la nueva ciencia. Y Zaragozá, después de explicar en Valencia, donde formó un grupo de científicos, acabó como profesor de matemáticas en el Colegio Imperial de Madrid.

Víctor Navarro distingue entre la actividad de Zaragozá los aspectos de matemático, en que mostró escasa originalidad, de sus estudios astronómicos, en

⁹ Médico valenciano, conocido por su *Carta filosófica, médico-química* (1687), en que solicita la apertura cultural a Europa y exige la experimentación como único método científico válido.

¹⁰ Atanasio Kircher (1601-1680), jesuita, profesor de matemáticas en Roma. Publicó obras científicas sobre el imán, la luz y los problemas de acústica. Dado su carácter de miembro de la Compañía, fue muy utilizado por los *novatores* españoles.

¹¹ Juan Bautista Riccioli (1598-1671), incluido por Taton en el grupo de aficionados que continuaron las experimentaciones astronómicas de Galileo. En este sentido tiene mérito su hallazgo de detalles orográficos en la toponimia lunar.

los que sobresale por sus aportaciones personales sobre el cometa de 1664, que envió a la Real Academia de Ciencias de París, así como las dedicadas al cometa de 1677, las primeras del mundo, que fueron publicadas en *Journal des Savants* y en las memorias de la Academia de Ciencias de París. Lo curioso, en este caso, radica en el hecho de que las observaciones fueron realizadas con telescopio fabricado por el mismo Zaragoza. El jesuita no estaba solo en estos trabajos, pues creó discípulos, que le acompañaban en sus observaciones astronómicas.

Esta apertura a las nuevas investigaciones estaba rodeada de dificultades y obstáculos. Los *novatores* conocían las obras de los grandes científicos de mediados del xvii: Kepler, Galileo, Huygens, Gilbert¹², Torriceli, Boyle... Pero las palabras de Zaragoza demuestran la raíz de muchos de sus problemas: «Esta composición da menos movimientos que las precedentes, porque supone al sol y las estrellas inmóviles y atribuye a la tierra el movimiento anual y diurno que todos los otros dan al sol... Copérnico restauró esta sentencia ya anticuada y puesta en olvido, y después la abrazaron Kepler, Galileo, Gilberto, Bulialdo¹³, Herigenio¹⁴, Gassendi y otros innumerables del Septentrión. Esta sentencia, aunque ingeniosa, está condenada por la congregación de los S.S. cardenales inquisidores como contraria a las Divinas Letras, aunque por modo de hipótesis o suposición pueden todos valerse de ella para el cálculo de los planetas, con que sólo se condena la actual realidad de esta composición, pero no su posibilidad» (1675, págs. 45-46). Es decir, el sistema copernicano, cuyas ventajas reconoce, sólo es defendible en España como hipótesis; y así fue hasta que aparecieron las *Observaciones* de Jorge Juan y Antonio Ulloa a mediados del siglo xviii.

Matemática y astronomía. También medicina. No puede considerarse una mera casualidad que, en el mismo año 1687, Crisóstomo Martínez marchara a París para continuar su *Atlas anatómico* y Juan de Cabriada publicara su *Carta filosófica*. Sin oposición inquisitorial en este campo, los médicos no encontraron mayores obstáculos para aceptar la nueva ciencia. Crisóstomo Martínez había utilizado ya en sus investigaciones el microscopio —pues se fabricaban en Valencia— pero con sus estudios en París, en contacto con Duverney¹⁵ y el conocimiento de los trabajos de Govert Bidloo, escribía entusiasmado: «Estos microscopios y la filosofía y química moderna han adelgazado mucho los ingenios de estos tiempos, como Vm. habrá visto en los libros que Vm. tiene modernos de Wilis¹⁶...»

¹² William Gilbert (1540-1603), médico inglés, uno de los primeros en trabajos de electrostática y magnetismo, partidario del método experimental. Sus mejores aportaciones tienen relación con el imantismo y la inclinación magnética.

¹³ Ismael Boulliau (1605-1696), astrónomo francés, calvinista convertido al catolicismo y después clérigo. Tenaz defensor del movimiento de la Tierra y muy utilizado por los *novatores* valencianos.

¹⁴ Pierre Herigone, que, pese a la cita del P. Zaragoza, no parece haber sido muy frecuente en las lecturas de los *novatores*.

¹⁵ Joseph-Guichard Duverney (1668-1730), científico dedicado al estudio de la anatomía animal.

¹⁶ Tomás Wilis (1621-1675), científico inglés, conocido por su intento de explicar el movimiento muscular al margen de los criterios cartesianos.

Experimentación que Juan de Cabriada sentará como el único método válido para la ciencia: «Es regla asentada y máxima cierta en toda medicina, que ninguna cosa se ha de admitir por verdad en ella, ni en el conocimiento de las cosas naturales, si no es aquello que ha mostrado ser cierto la experiencia, mediante los sentidos exteriores. Asimismo es cierto que el médico ha de estar instruido en tres géneros de observaciones y experimentos, como son: anatómicos, prácticos y químicos» (pág. 20). Proclama en favor del empirismo, expuesta en un contexto de apertura a Europa. Porque, a juicio de Cabriada, la ciencia moderna, descubierta por los investigadores (que compara con Colón y Pizarro respecto a los descubrimientos geográficos) ya está establecida en Europa y los españoles deben aceptarla con rapidez, para no quedar retrasados como los indios: «Que es lastimosa, y aun vergonzosa cosa, que, como si fuéramos indios, hayamos de ser los últimos en percibir las noticias y luces públicas, que ya están esparcidas por toda la Europa» (págs. 230-231).

La exigencia de experimentación como método, así como de la apertura a Europa, podía quedarse en una simple constatación de hechos. Era menester la reflexión que dedujera las consecuencias en el campo de la filosofía. En otras palabras, era preciso confesar la independencia de las ciencias físico-matemáticas de toda concepción filosófica. Aunque, claro está, semejante juicio implicaba la ruptura con el aristotelismo escolástico que dominaba la Universidad española. Es el paso que dará el P. Tosca. Expongo, en palabras de un buen conocedor como López Piñero, el alcance de las aportaciones de Tosca: «Por último, también se preocupa de deslindar la física propiamente dicha de las doctrinas de la filosofía natural: “Es propio de la matemática —afirma en una ocasión— prescindir de las opiniones filosóficas, con tal que de cualquiera de ellas se pueda fácilmente servir para su intento” de explicar los fenómenos físicos» (1979, pág. 448).

Dos consideraciones suscitan estos planteamientos. En primer lugar, la experimentación como única fuente de conocimiento, como explícitamente dirá el oratoriano: «Habiendo recurrido a los experimentos hechos por mí, o tomados de muy ingeniosos autores, procuraré reducir los efectos naturales a sus propias causas. Porque sin duda alguna los experimentos son como base sobre la cual se fundamenta la ciencia de las cosas naturales; y al faltar las cuales es necesario derribar, o al menos cambiar, toda la doctrina construida sobre la mole» (Tosca, Prefación al III Tratado de la Física, en *Compendium philosophicum*). Evidente expresión de empirismo. Y, como consecuencia, la segunda reflexión: la necesidad de distinguir los principios metafísicos de los estudios de física. Ése será el gran argumento de su *Compendium philosophicum* (1721), como precisó el joven Mayans en carta al autor. Y, por supuesto, el oratoriano sabrá distinguir el mundo de la razón del mundo de la fe, al establecer el criterio de conocimiento de las cosas sólo cuando existen ideas claras y distintas, salvo cuando se trata de asentir a las verdades de fe divina. Además del evidente influjo cartesiano, aparece clara la diferencia: el criterio de verdad filosófica es la idea clara y distinta basada exclusivamente en la razón; en cambio, el criterio de la teología es la verdad revelada. En otras palabras, Tosca establece la autonomía de sus principios filosóficos respecto a la teología.

Ahora bien, no podemos olvidar que los *novatores* constituían una minoría y

que no siempre gozaban del favor del poder. Así Juan B. Corachán, catedrático de matemáticas en la Universidad de Valencia, quizá el primer expositor del cartesianismo y autor de un tratado sobre el modo de fabricar microscopios y telescopios, no encontró el menor apoyo de las autoridades universitarias o políticas para continuar sus investigaciones. Buen testimonio son sus palabras, al abandonar la docencia, pues nadie comprendía «lo mucho que pide esta cátedra para su exacta regencia, porque quien profesa estas ciencias bien sabe en cuán alto punto están ahora, y que a diferencia de las otras facultades son necesarios muchos, y muy costosos, instrumentos».

Obstáculos sociales e incomprensión social. No en vano los inmovilistas desencadenaron sus ataques contra los *novatores*. Porque lo que realmente les preocupaba era si el fracaso de la física aristotélica desautorizaba por completo la metafísica del Estagirita y, en una última conexión, si el hundimiento de la metafísica aristotélica-tomista entrañaba peligro para la teología de las escuelas. En ese razonamiento hemos de buscar los argumentos del P. Palanco al crear el nombre de *novatores*, con unas innegables connotaciones religiosas. El título, *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores, seu tomista contra atomistas* (1714), es muy expresivo al identificar a los *atomistas* con los *novatores* en una discusión de alcance teológico.

2.1.3. La Historia crítica

Al hablar Mateo Zapata¹⁷ de sus primeros contactos con las nuevas corrientes culturales, recordaba las tertulias madrileñas, que centraba en 1687, a las que asistían hombres de «dignidad, representación y letras». Entre los asistentes, citaba al marqués de Mondéjar, a Nicolás Antonio, a Juan Lucas Cortés, al abad Francisco Bárbara, al caballero sardo Francisco Ansaldo...

Y aunque en esas reuniones, y en las celebradas en casa del duque de Montellano, se exponían las doctrinas de Descartes y Maignan¹⁸ con las correspondientes discusiones, a nadie escapa el hecho de que la mayoría de los contertulios fueran historiadores. Puede fallar la memoria del doctor Zapata, porque Nicolás Antonio había muerto en 1683, pero el famoso bibliógrafo asistió con regularidad a las tertulias. Lo que realmente interesa constatar es la existencia en la Corte, por esas fechas, de una tertulia de historiadores con marcado espíritu crítico.

No se trataba, por supuesto, de un reducido grupo de amigos madrileños. Estaban, además, los asistentes a la habitación del P. Hermenegildo de San Pablo. Y fuera de Madrid, la actividad de los aragoneses como Dormer y Uztarroz

¹⁷ Diego Mateo Zapata, médico sevillano, acusado de judaizante, que aprobó los *Diálogos filosóficos en defensa del atomismo* (1716) de Alejandro de Avendaño (Fr. Juan de Nájera). Procesado por la Inquisición (1725), su tratado más definido contra el aristotelismo, *Ocaso de las formas aristotélicas...* (1745), apareció ya después de su muerte.

¹⁸ Manuel Maignan (1601-1676), religioso mínimo. Residió en Roma largos años y mantuvo posturas filosóficas en clara oposición al tomismo escolástico.

(o el mismo Pellicer, con sus contradicciones)¹⁹, la actividad de los sevillanos amigos de Nicolás Antonio o la evolución del benedictino Sáenz de Aguirre. Pero tampoco conviene exagerar su importancia. La sociedad española de la época estaba dominada en su visión de nuestro pasado por los falsos cronicones, hasta el extremo de que corría serios peligros cualquiera que se atreviera a enfrentarse a la visión tradicional dominada por las ficciones.

Los partidarios de la historia crítica eran conscientes de su debilidad. En consecuencia, además de la amistad y buenas relaciones personales, actuaron en dos líneas. Búsqueda en nuestro pasado, en primer lugar, hasta conectar con autores de mayor entidad intelectual y mayor libertad de pensamiento. Obra clave en este sentido será la *Bibliotheca hispana* de Nicolás Antonio, base de la historia literaria posterior. Pero, en segundo lugar, apertura a Europa. Nicolás Antonio residió muchos años en Roma, donde editó la primera parte de su *Bibliotheca*, y conoció los nuevos aires historiográficos. Mondéjar inició correspondencia con el famoso bolandista Papebroch, que le hizo partícipe de sus criterios metodológicos. También recibió Mondéjar el influjo de Étienne Baluze, el editor de los concilios carolinos, que le aconsejaba no entrarse en la defensa de las tradiciones jacobeanas. En buenas relaciones con los benedictinos de San Mauro estaba también el cardenal Sáenz de Aguirre, que sufrió una clara evolución desde la escolástica a posiciones más propicias a los estudios históricos: Santos Padres, concilios... Aguirre publicará en Roma su *Collectio maxima conciliorum Hispaniae...* (1693-1694) y propiciará con su apoyo económico el trabajo de Manuel Martí al editar la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio.

Manuel Martí, más conocido como el deán de Alicante, se convertía así en el eslabón clave en la evolución de la historia crítica entre nosotros. Colaborador de Sáenz de Aguirre, editor de la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio, corresponsal de Mondéjar, entró en relación epistolar con los maurinos (Montfaucon) y con los partidarios de las nuevas ideas críticas en Italia (Gravina²⁰ o la Academia de los Arcades).

Ésos eran, en apretada síntesis, los datos que se pueden deducir de las obras y correspondencia de Mayans, cuya vinculación y herencia intelectual de Martí propician la comprensión de la historiografía española del XVIII. Publicaciones anteriores como la correspondencia de Mondéjar con Baluze (Morel-Fatio, 1899) y posteriores como el epistolario del mismo Mondéjar con Papebroch (Vilaplana, 1972) han clarificado las conexiones del grupo con los historiadores extranjeros. Asimismo, el estudio de Michel Dubuis sobre las relaciones culturales de los benedictinos de la Congregación de Valladolid (a la que pertenecía Sáenz de Agui-

¹⁹ Los historiadores aragoneses de la segunda mitad del XVII desarrollaron gran actividad: Dormer, Uztarroz y, con grandes contradicciones, José de Pellicer. Sobresale el trabajo de Dormer, con la edición de *Progresos de la historia en el reino de Aragón y elogios de Gerónimo Zurita...* (1680). Las contradicciones de Pellicer son evidentes, al ser uno de los falsificadores de crónicas, aunque después tomó posturas críticas. En la línea crítica se conecta la correspondencia con Nicolás Antonio.

²⁰ Gianvincenzo Gravina (1664-1718), jurista y pensador napolitano, uno de los creadores de la historia del derecho. Residió muchos años en Roma; miembro de la Academia de los Arcades, mantuvo íntima amistad con Manuel Martí.

re, pero también Feijoo y Sarmiento) con los maurinos (Mabillon, D'Achery, Martène, Montfaucon...) ha abierto nuevas perspectivas.

Así podemos establecer unos criterios interpretativos básicos de los orígenes de nuestra historia crítica. Un grupo de españoles conocía las obras básicas de la crítica y mantenía relación directa con los personajes más caracterizados. Nicolás Antonio y Juan Lucas Cortés ofrecen a los bolandistas datos relativos a la Historia de España aparecidos en *Acta sanctorum*; y Papebroch alabaré el sentido crítico de la *Bibliotheca hispana*, instrumento fundamental contra los falsos cronicones. En este aspecto, la correspondencia del mismo Papebroch con Mondéjar demuestra la comunidad de ideas y la valentía del marqués para negar el tradicional origen de los carmelitas en el profeta Elías, en consonancia con el criterio del bolandista y pese a la prohibición inquisitorial.

Más curiosas todavía las múltiples relaciones de los benedictinos de la Congregación de Valladolid con los maurinos: correspondencia, visitas y lecturas. En ese sentido, conviene señalar el numeroso grupo de monjes que se dirige a Saint-Germain des Près: José Pérez, Manuel Navarro, Lardito, Sarmiento de Sotomayor, Barnuevo... Personajes hoy desconocidos, pero que en su tiempo mantuvieron una actitud intelectual abierta: conocimiento de Hobbes y de los libertinos²¹ (La Mothe de Vayer), lectura de Malebranche, traducción del *Tratado de los estudios monásticos* de Mabillon... Hay que señalar que éstos fueron los maestros de Feijoo y quienes, desde altos cargos de la orden benedictina, apoyaron la empresa del *Teatro Crítico*.

Ahora bien, este conocimiento de las corrientes críticas no entraña por necesidad que los españoles de finales del xvii, ni siquiera los partidarios del criticismo, llevaran la historia crítica hasta las últimas consecuencias. Quizá las circunstancias tampoco lo permitieran. Los benedictinos de Valladolid no fueron tan valientes como sus correligionarios de Saint-Germain des Près. Así, Sáenz de Aguirre, por citar un ejemplo, no se atrevió a manifestar la menor duda sobre las tradiciones jacobeanas, y pese a la invitación de Mabillon, no apoyó a Papebroch en las tribulaciones sufridas con motivo de su criterio negativo sobre los orígenes de los carmelitas. Más aún, Mondéjar o Nicolás Antonio, que tan decisivamente atacaron los falsos cronicones, manifestaron una actitud más ambigua respecto a las tradiciones nacionales. Actitud híbrida, según calificación de Ofelia Rey Castelao, respecto a las tradiciones jacobeanas, que Mondéjar defendió con calor y entusiasmo. En el fondo subyace un problema político sobre el que ha incidido Giovanni Stiffoni: al plantear las tradiciones jacobeanas, como hace Mondéjar en su defensa, en las coordenadas espacio-tiempo, se abre un camino de gran alcance en la política cultural. Aunque, a decir verdad, la pugna entre intereses gubernamentales o sociales y verdad histórica tardará en resolverse a favor de la crítica histórica (Mestre, 1990b; Rey, 1985; Stiffoni, 1973).

²¹ Recibe el nombre de *libertinos* un grupo de pensadores franceses de la segunda mitad del xvii. Los más significativos son Naudée, La Mothe de Vayer, Gassendi y Deodati, que reciben el nombre de la «Tétrade», con un gran influjo en Feijoo, como han demostrado Iris M. Zavala e Ignacio Elizalde.

Porque, eliminados los falsos cronicones como fuente histórica entre los hombres de vanguardia, y establecida la necesidad de fundamentar el conocimiento del pasado en la razón, dentro de las coordenadas espacio-tiempo, surgen los problemas y se hacen visibles las diferentes actitudes.

Empecemos por la actitud de Juan Ferreras, heredero de Mondéjar, bibliotecario real y autor de una *Sinopsis de Historia de España* (1700-1727). Quiere demostrar erudición y exhibir criticismo, pero con limitaciones, pues al producirse el vacío histórico por falta de documentos recurre a la «verosimilitud». Así negará la tradición del Pilar (cuya actitud fue censurada por el Tribunal de la Fe) pero defiende con calor la venida de Santiago, basada en los argumentos de Mondéjar, que considera definitivos. En palabras de Rey Castela: «El temor a parecer crédulo le lleva a poner en cuestión una serie de facetas tradicionalmente admitidas, pero a un tiempo su otro gran temor, el provocar vacíos históricos en espacios antes cubiertos por la tradición, le obliga a adoptar siempre una actitud conciliadora; su búsqueda de la verdad no puede ir más allá de una búsqueda de la verosimilitud» (1985, pág. 152).

En contraste con estos planteamientos están los benedictinos. Entre otras razones, porque Ferreras había atacado la antigüedad de la orden de San Benito en España; y si Berganza insistía en la prioridad de Cardeña y Mocolaeta sobre la de San Millán, ambos carecían de la amplitud de visión de los maurinos y lucharon *pro aris et focis*, con pasión y ardor, y arrastraron a Castro de Salazar a la polémica. Así surgió la «crisis ferrérica». En el fondo, era una pugna entre el valor de la tradición y la necesidad del documento, pero, al mismo tiempo, se planteaba un problema básico: la función de la historia en la política cultural.

Una tercera actitud estaba presente entre los historiadores, pero sólo emergería con fuerza unos años después. Se trataba de una postura crítica más aguda, basada en la razón, y que rechazaba cualquier hecho histórico que no estuviera basado en los documentos. Era el método establecido por Mabillon en *De re diplomatica* (1681) y que había propiciado Manuel Martí en sus relaciones con Sáenz de Aguirre y con Mondéjar. Al cardenal le aconsejó que no defendiera las tradiciones jacobinas porque los documentos en que basar su historicidad no tenían consistencia. En consecuencia, manifestará sus divergencias personalmente a Mondéjar por su conocida defensa de la predicación del Apóstol en España. Esta actitud emergerá con fuerza en 1735, cuando apareció *Epistolarum libri duodecim* del deán, publicado por Mayans, que se constituía en el defensor más apasionado de la historia crítica en la primera mitad del xviii.

Ése era el ambiente intelectual español en el momento en que Feijoo irrumpe en el mundo cultural con su defensa de la medicina escéptica del doctor Martín Martínez y, sobre todo, con el *Teatro Crítico*²². La ciencia moderna, reivindicada por los *novatores* y aceptada en círculos reducidos, encuentra la oposición de los grupos tradicionalistas con amplia resonancia social. Asimismo la historia crítica, basada en el método de Mabillon, cuyo

²² Martín Martínez, defensor de la medicina experimental, publicó *Medicina scéptica y cirugía moderna...*, vol. I, Madrid, 1722, y vol. II, Madrid, 1725.

Tratado de los estudios monásticos, publicado en castellano (1715), era conocido, pero practicado con limitaciones. Había una razón potentísima: las implicaciones político-sociales. Es necesario tener presente esta situación cultural hispana para comprender el alcance de la obra de Feijoo, y también el de la de Mayans.

2.2

El ensayo en el siglo XVIII, en Europa y en España

2.2.1. El ensayo dieciochesco: definición y precedentes

Cuando se consultan los diccionarios de la época, el de la Academia y el de Terreros por ejemplo, nos encontramos con definiciones de la palabra «ensayo» que nada tienen que ver con la expresión literaria que se conoce bajo dicha denominación. Las definiciones se refieren a «prueba», a intento y al acto de preparar una actuación musical; también a ciertas prácticas para conocer la composición de los metales. Más tarde es fácil encontrar definiciones que aluden a un tipo de texto inacabado.

Definir el género «ensayo» es difícil, y buena prueba de ello es la bibliografía que se ha dedicado a dicho intento: el resultado habitual es hacer un ensayo sobre el ensayo, lo que tal vez esté dando una de las condiciones determinantes de dicha expresión literaria. En las definiciones que se han intentado se repiten determinadas cualidades que pueden servir, si no para definirlo, sí para caracterizarlo. El ensayo suele ser breve, sobre temas de actualidad, nunca pretende ser exhaustivo, puede ser impreciso en la forma de citar, es siempre subjetivo y expresa el modo de pensar o sentir del autor ante determinado asunto, es digresivo y carece de estructura determinada (Gómez Martínez, 1981). Estas características pueden servir para darnos la «forma» del ensayo. Quizá esa resistencia a ser definido signifique que no es un género, un modo, sino un cómo hacer, un cómo escribir sobre diferentes asuntos que, en algunos casos, pueden ser susceptibles de tratarse desde la perspectiva de géneros como la novela y el artículo crítico, además del estudio erudito.

Desde el punto de vista histórico, el ensayo se nos aparece como el género característico de la Edad Moderna, al menos así lo sienten muchos de los estudiosos que se han acercado al tema. Pero si pensamos que el ensayo como tal nace en el siglo XVIII, junto a otros géneros como el drama burgués y la novela moderna, debemos entender que el ensayo no es el género característico de dicha edad, sino uno de ellos. No cabe duda de que es un índice de la modernidad y de que, desde luego, los nuevos escritores, los que tienen una perspectiva literaria nueva, se sirven de él como medio expresivo.

Si nos acercamos al ensayo utilizando el concepto central de la preceptiva literaria, el de la imitación, entonces el ensayo se nos aparece bajo nueva luz que puede contribuir a aclarar el problema, no tanto de su definición, como de su caracterización (Álvarez Barrientos, 1990a; Escobar, 1988). Definir algo, a menudo, es caracterizarlo y contar su historia. Los nuevos géneros antes citados como resultado de la modernidad son la consecuencia de variar el concepto de imitación, de actualizarlo al considerar la realidad circundante como materia literaria. Los géneros que nacieron de este cambio propiciado teóricamente por Addison, Diderot y Jouy entre otros, fueron el ensayo periodístico, la novela y el drama moderno burgués. Los tres se ocupaban del hombre contemporáneo y de sus circunstancias. De la misma forma que el drama y la novela tenían sus precedentes literarios, con formas, estructuras y tópicos expresivos concretos que variaron al matizarse el concepto de mimesis, el nuevo modo de entender la materia literaria resituó la forma del ensayo heredada del humanista siglo xvi. Tanto la novela como este último, por sus peculiares características intrínsecas, podían dar expresión literaria a nuevos contenidos. Desde esta perspectiva sí es el ensayo un género de la modernidad, y otra prueba más de su adecuación a los nuevos tiempos es que se escribe en prosa. El verso no tiene espacio entre los géneros que surgen con los cambios estéticos aludidos (el drama burgués se escribía en prosa también).

Se conviene en que los antecedentes del ensayo moderno están en los escritos de Montaigne, quien a su vez habría recogido la forma narrativa de Plutarco en sus *Moralia*. Éste influyó poderosamente en Boecio, en San Jerónimo, Rabelais, Guevara, Bacon, Quevedo, Dryden, Voltaire, Addison, Steele, Feijoo y otros. A pesar de la influencia de Plutarco y también de Séneca, quien es considerado por Pérez de Ayala como el precursor inmediato de Plutarco (Carballo Picazo, 1954, pág. 104; Pérez de Ayala, 1952; sobre la influencia de Guevara en Montaigne, véase Carballo Picazo, *Ibíd.*, págs. 106-109; Marichal, 1984, caps. 2 y 4), lo cierto es que los *Essais* de Montaigne se convirtieron en un modelo expresivo sin discusión para numerosos escritores: Bacon, Locke, Berkeley, Defoe, Swift, Pope, Johnson, Hume, Goldsmith, y seguramente también Kant y otros filósofos siguieron su modelo comunicativo, apropiado para la reflexión libre y divagante. Por considerar al ensayo como género moderno tienen interés las palabras que un contemporáneo de Montaigne, Francis Bacon, dedica a la «invención» del autor galo: «La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas *Epístolas a Lucilo* de Séneca, si uno se fija bien, no son nada más que “ensayos”, es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístolas.»

La apreciación de Bacon nos sirve incluso para aventurar una posible definición del ensayo, pues bajo el concepto «meditación» se pueden englobar seguramente cuantas expresiones literarias se encierran dentro del ensayo. Se suele hacer una distinción entre carta y ensayo para mostrar lo inadecuado de dicha identificación, pero las razones que se aportan no son suficientes. «En la carta domina lo concreto, en el ensayo lo abstracto», resume Gómez Martínez: «la carta se dirige a un solo lector, cuyas reacciones y sentimientos generalmente nos son bien conocidos; el ensayo se destina a una generalidad de personas» cuya composición se desconoce, continúa el mismo autor (1981, págs. 96-98).

Sin embargo, no es extraño que los escritores se sirvieran de la carta para expresar al público sus meditaciones. Otra cosa es que, como parte de la retórica del género epistolar, se fingiera un lector concreto al que supuestamente se dirigía el escrito. Ahora bien, sin pretender identificar ambas expresiones, sí parecen acertadas las palabras de Bacon cuando reconoce los débitos del género con la forma epistolar. Porque Bacon no se está fijando en el receptor de la carta, sino en el otro polo del esquema comunicativo, en el hecho de que hay un emisor concreto que no se disimula al lector bajo ninguna estrategia narrativa, aunque se construya una imagen o máscara desde la que dirigirse a él. Desde esta perspectiva, sí que son los ensayos «meditaciones dispersas reunidas en forma de epístolas».

Los mismos ensayos de Montaigne cambiaron, y de ser textos impersonales en los que abundaban las citas y los ejemplos pasaron a ser expresiones más personales y familiares sobre los temas más variados. Este tono familiar de sus escritos se debe precisamente a la forma epistolar que adopta, sustituyendo el tono profesoral, humanista —que puede encontrarse en Bacon— por el conversacional. Una de las pocas críticas que se encuentran al estilo de Montaigne en la España del siglo XVIII viene de Antonio de Capmany, uno de los autores que más hizo por revalorizar la prosa como medio expresivo. Dice el autor catalán:

El estilo de los *Ensayos* de Montaigne, que floreció también a fines del siglo XVI, no tiene, a la verdad, ni pureza, ni corrección, ni precisión, ni gran dignidad; mas por su viveza, valentía, energía y sencillez en expresar grandes ideas, se le puede disimular su desaliño, su desorden y la languidez de sus digresiones (1786, págs. LXV-LXVI).

Capmany, que enjuicia a Montaigne desde la perspectiva de la elocuencia, no acepta su «estilo»; sin embargo, es precisamente en aquello que ve defectuoso en lo que radicaría la novedad de su aportación: todo aquello que se refiere a la fácil comunicación con el lector, a lo «mediano» del estilo, a la falta de orden, que implica divagación y digresión.

Lo que resulta moderno, entonces, para nosotros, si el ensayo «existe» desde los tiempos de Séneca y Plutarco, es, por un lado, el que se ocupe de asuntos cotidianos y, por otro, y creo que esto es más importante por las consecuencias que supuso, el que pase a ser, de manera casi absoluta, el medio expresivo del que se servirán los periodistas del siglo XVIII. De esta forma adquirirá su dimensión de modernidad en la época de la razón, del didacticismo, de lo moral y de la sátira. El ensayo, por su estilo expositivo y reflexivo, era medio muy apropiado para la divulgación de todo tipo de materias, políticas, científicas, ideológicas, religiosas, etc. Es lo que hizo a principios de siglo Addison, con indiscutible éxito, en su imitado *Spectator*. Discurre sobre experiencias, costumbres, sobre todos aquellos asuntos contemporáneos opinables, y así pueden encontrarse, por ejemplo, discursos sobre el uso de los abanicos o sobre los gritos de los vendedores callejeros londinenses (*Spectator*, núms. 102 y 251). Lo moralizante y lo satírico encuentran acomodo en el ensayo dieciochesco, que se llena de los contenidos reformistas propios de aquellos tiempos.

2.2.2. Público mayoritario e impugnación de errores comunes

En la España dieciochesca, será Feijoo —antes de que hubiera periódicos— quien primero se sirva de dicho medio expresivo para «impugnar errores comunes», es decir, para tratar también sobre asuntos contemporáneos y de actualidad, porque, como señaló Gustavo Bueno, más que sobre los *errores*, debemos poner el acento sobre lo *común*, sobre los asuntos comunes que trata, ya que él se acerca a cuestiones de las que no se ocupan los estudiosos o los técnicos expertos en materias concretas. Se ocupa de aquello que queda fuera de las preocupaciones o de los métodos de los especialistas, como él mismo señala: «Dices, lector mío, que sí, que no se puede negar que el P. Feijoo es hombre ingenioso, y erudito, pero que por eso mismo es lástima que no aplique sus talentos a materia más grave» (Prólogo al tomo IV del *Teatro Crítico Universal*).

Esta declaración del propio Feijoo clarifica sus intenciones y su forma de hacer, y al tiempo lo diferencia de los posteriores periodistas que utilizaron el mismo medio expresivo, pues ellos no se preocupan de justificar su expresión literaria frente a otras formas de escribir. El caso de Feijoo es distinto, en los albores del siglo, frente al método riguroso de autores como Mayans, que pretenden la reforma de la cultura española desde el estudio de los documentos y monumentos históricos, haciendo hincapié en los problemas de cronología; él prefiere reformarla desde una perspectiva menos rigurosa, algo que el «grupo de Mayans» le criticó: «Yo escribo de todo y no hay asunto alguno forastero al intento de mi obra —declarará Feijoo—... Oyes decir a algunos (bien que realmente dista mucho de la verdad) que gozo una amplísima erudición en todo género de materias; y nunca hubiera yo logrado este magnífico concepto, si hubiese aplicado la pluma a alguna facultad determinada» (*Ibid.*). Son dos métodos, no necesariamente opuestos, que enfrentaron, sin embargo, a sus máximos representantes. Pero las dos formas eran complementarias para conseguir la pretendida reforma de las letras. En ambos casos, se intentaba una ruptura con la tradición y una crítica de la cultura española. En el caso de Mayans y su «escuela», el público era minoritario y, con frecuencia, los textos se escribían en latín; en el de Feijoo, el destinatario era mayoritario, y el castellano la lengua utilizada. El abandono del latín —lengua de la que Feijoo tenía pocos conocimientos— y el uso de la lengua de todos los días era una necesidad para él, si quería llegar al mayor número posible de lectores. Campomanes había reparado en este hecho: «Luis Vives escribió en latín su obra, y así fue poco leído del común de nuestros nacionales. Con más provecho de éstos, el P. Feijoo puso en lengua vulgar las observaciones acomodadas a nuestro tiempo». Incluso desde un punto de vista estilístico, como han señalado diversos autores, era necesario el abandono del latín.

Azorín considera a Feijoo «el generador de la prosa moderna», y el mismo benedictino se sentía orgulloso de su estilo. Juan Marichal reproduce unas palabras que no dejan lugar a la duda: «Todos han conocido que mi estilo siempre es mío, siempre tiene un carácter que le distingue de los demás estilos.» Y en otras ocasiones alude a las características de este estilo suyo, señalando siempre el tono conversacional y de tertulia, que mezcla lo serio y

lo jocoso. «El común comercio pide mezclar oportunamente lo festivo con lo grave» (1984, págs. 94-97). Esta intención «metódica» no pasó desapercibida a los propios autores de la época. Los hermanos Rodríguez Mohedano se refieren a Feijoo como al «perfecto ejemplar» de literato por la forma en que armoniza los diferentes elementos:

La universalidad de noticias, la penetración y agudeza, la claridad, la discreción, la crítica, el nervio compiten en todos sus discursos [es admirable] la destreza hábil con que sabe [...] esparcir amenidad en los asuntos más estériles.

Pero es precisamente en esa amenidad donde reside uno de los defectos de su trabajo:

El ser su obra varia y miscelánea, por ser su naturaleza nada metódica, la vasta erudición y amenidad con que la hermoseó hizo que a muchos parecieran las armas de sus argumentos más lucidas que fuertes; que leyeran sus discursos, más por el gusto que por la utilidad; y que embelesados por el adorno y hermosura de su estilo, no atendiesen al vigor activo con que promueve la reforma (1766, I, págs. XX, XIX, LIII).

Es decir, que ese estilo que pretendía ser conversacional y medio, que pasaba aparentemente desapercibido, no conseguía su objetivo en numerosas ocasiones, a juzgar por las palabras de los hermanos Rodríguez Mohedano, que, por otro lado, caracterizan muy adecuadamente el género practicado por Feijoo.

La insistencia de éste en demostrar que es consciente de su forma de escribir nos acerca a otra de las características del ensayo, a su carácter personalista. Feijoo crea un personaje literario, como todos los ensayistas, y habla de él (y desde él) al público. Este personalismo del ensayo no tiene nada que ver con el de las confesiones literarias ni con el pretendido en las composiciones poéticas. Sólo en tanto creación de un carácter literario pueden tener alguna vinculación, pero no en cuanto al uso que se hace de la construcción de una personalidad literaria. Esa construcción es el nexo entre el público y el autor, es el gancho atractivo del que se sirve Feijoo para que sus lectores se acerquen a sus discursos. Esa construcción es parte del estilo. Aunque se suele relacionar la caracterización feijoniana con la de escritores como Addison, poco tienen que ver una y otra. La de Feijoo es totalmente distinta a la de Addison, mientras que las de éste y Steele establecen las de los periodistas españoles del siglo XVIII, redactores de periódicos como *El duende especulativo* (Mercadal), *El Censor* (Cañuelo), *El Observador* (Marchena) y otros. De la misma forma, aunque estos periodistas empleen el mismo medio expresivo que Feijoo, su enfoque tiene poco o nada que ver con el del benedictino. Temas, intenciones y tradición literaria son diferentes y, si coinciden en algo, es en la necesidad de reformar la cultura, algo que está sujeto a tanta variedad como puntos de vista e intereses puedan subyacer en el intento. Además, la intención de Feijoo es más didáctica que la de los periodistas

posteriores. Los asuntos sobre los que escriben son distintos: el primero no se ocupa de las costumbres que son el punto fundamental de estos escritores mercenarios, como los llaman en la época, y éstos no se dedican a «desengañar a las Españas» de sus errores.

Feijoo se ocupa en lo que él mismo denominó «literatura mixta» (*Cartas eruditas*, IV, 10). Con esta denominación se está refiriendo a todo lo que no es riguroso y al objetivo de desengañar a las Españas. El contexto en que alude a ello nos aclara bastante el significado de la expresión. La carta es la respuesta a la consulta sobre el proyecto de una historia general de ciencias y artes, es decir, de algo totalmente opuesto a lo que él hacía pero cercano a los presupuestos de los grupos reformistas eruditos. Y en este contexto, tras señalar que hace algunos años tuvo la intención de escribir una *Historia de la Teología*, o sea, una obra en la misma línea de la que se pretende en la consulta, se dio cuenta de «que en España había mucha mayor necesidad de literatura mixta, cuyo rumbo había yo tomado, destinada a desengañar de varias opiniones erradas que reinan en nuestra región y aun en otras». Feijoo llama a los ensayos y discursos, a sus cartas, literatura mixta, aquella que está a medias entre la reflexión y la erudición, que vaga sobre los temas más variados y que por su estilo, mixto de alto y bajo, es capaz de llegar al mayor número posible de lectores (Varela, 1966). Utilizar el ensayo supone en el autor esa intención de llegar al mayor número de lectores, como también explica dicha intención la variedad de temas presentes en su obra.

Creemos, sin embargo, que el hecho de que el ensayo pueda abarcar prácticamente todos los temas y su autor busque llegar al mayor número de lectores, no nos permite meter en el mismo saco del ensayo cosas tan distintas como los escritos de Feijoo y trabajos como *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* de Juan Andrés, que es lo que viene a hacer Pedro Aullón de Haro en *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Su justificación sólo puede llevar a igualar los trabajos de Diego Mateo Zapata con los de Eximeno, por ejemplo. Dice Aullón:

Siguiendo nuestro punto de vista de no restricción genérica —aunque sí de pertinente delimitación teórica— con el fin de alcanzar a globalizar el conjunto de series formales e ideológicas no esencialmente artísticas [...], procederemos a proponer un cuadro totalizador de los géneros que denominamos didácticos y ensayísticos (1982, pág. 11).

Y, para explicar que los llama «didácticos y ensayísticos», a diferencia de la denominación que utiliza para los siglos xix y xx —«géneros ensayísticos»—, señala que, dado «tanto el carácter pragmático pedagógico del pensamiento de la época como de la situación de las propias materias», conviene más dicho marbete (*Ibíd.*, pág. 12). Desde el punto de vista de la preceptiva literaria de la época, no puede hablarse de «géneros ensayísticos», tampoco de didácticos, aunque el didacticismo fuese un componente imprescindible para cualquier obra literaria del siglo xviii, y aunque exista poesía didáctica. Gran parte de lo que Aullón de Haro agrupa bajo dicho epígrafe pertenece a la historia y a la erudición, a los géneros que formaban parte de la retórica. En cierto modo, lo que Aullón

hace es enfocar el estudio de la producción en prosa no narrativa (no exclusivamente de la ensayística) y, al hacerlo desde el punto de vista de su temática, se ve obligado a englobar toda esa distinta producción bajo el término «géneros didácticos y ensayísticos».

Aunque en la época se llamara *ensayo* a escritos como el de Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, o al de Francisco Javier Lampillas (1731-1810), *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, no se los puede considerar como ejemplos del género ensayo. Ambas obras responden al significado dieciochesco francés y también español de obra inacabada, al modo de memorias o estudios provisionales e incompletos que han de servir, sin embargo, para componer posteriormente una obra acabada. La técnica de unas y otras, es decir, la de estos estudios provisionales y la de los escritos de Feijoo, de los periodistas antecitados o de Sarmiento en *El porque sí y porque no*, por ejemplo, es radicalmente opuesta. Algo de esto se rastrea en una de las objeciones que Bettinelli hace al abate Lampillas y que nos puede ayudar a clarificar el significado de la palabra *ensayo*. El italiano, mostrando que ensayo es para él un género muy determinado, se ríe de que el ex jesuita haya puesto tal denominación al frente de una obra tan extensa. Lampillas, al contestarle, pone de relieve que para él dicha palabra tiene más de un significado:

Bien sabía el Sr. abate que cuando comencé la apología de la literatura española, muy ajeno del menor artificio, protesté dar un *ensayo* reducido a pocos puntos, sobre los cuales había descubierto algunas preocupaciones suyas... [aquí Lampillas alude a ensayo en tanto género, según las características enunciadas más arriba], pero el diligente examen hecho de sus obras, de la historia literaria de Italia, de lo escrito por Quadrio y por otros autores me abrieron un campo tan dilatado [...] que por más que haya excedido los límites que me fijé al principio, con todo, no he pasado del de un ensayo [el significado ahora es el de obra inacabada] (1789, págs. 306-307).

Así, pues, Lampillas nos ofrece las dos acepciones de la palabra-género: la que se refiere a lo breve, y la que se refiere a lo inconcluso —de hecho, a sus capítulos los llama disertaciones—, mientras que Bettinelli sólo nos ofrece la primera. Lo que conocemos por ensayo es precisamente lo que nos brinda Bettinelli en su crítica a Lampillas. Quizá la confusión a que nos puede conducir la generalización de Aullón de Haro se deba a que pone más énfasis en el aspecto didáctico y temático que ensayístico. Y aun así, aunque se estudiara la producción en prosa no narrativa, se podría discutir la clasificación según la cual las *Cartas político-económicas al Conde de Lerena* de León de Arroyal entran en el mismo grupo genérico que la *Noticia de la California* de Burriel. El didacticismo es el común denominador imprescindible en la teoría poética del xviii y en su práctica literaria, pero por eso mismo no nos sirve para establecer clasificaciones en la variada producción literaria. Una comedia neoclásica ha de ser también didáctica, ¿pertenece por ello, por «el ca-

rácter pragmático pedagógico de la época», al grupo de los géneros didácticos y ensayísticos?

El término *ensayo* se utilizó por primera vez en español en la estricta acepción literaria, según Marichal, en 1818, en la antología de A. Anaya *An essay on Spanish literature*, publicada en Londres, para referirse a las *Cartas marruecas* de Cadalso. Sin embargo, la palabra se encuentra ya en 1804 en la misma acepción en el periódico *Variedades de Ciencias, Literatura y Arte*, en un artículo titulado «Ensayo sobre los placeres de la imaginación», que es la traducción de José Luis Munárriz al de Addison *On Pleasures of Imagination* (III, 1804, núms. 13-15).

El contenido de la palabra *ensayo* solía ser cubierto por el término discurso, como demuestra el hecho de que los *Essais* de Montaigne fuesen traducidos por Quevedo y Cisneros bajo dicha denominación. Pero también hay ejemplos a la inversa que avalan esta sinonimia. El mismo Marichal comenta que, al ser traducidos al inglés los discursos de Feijoo en 1780, se los llamó *Essays or discourses*. No utilizar la palabra *ensayo* y sí el término *discurso* responde a un problema bastante similar al caso de la novela. Para denominar ese género, con cierta frecuencia se empleaba la palabra «romance», que cubría un campo semántico distinto al que tenía en otros idiomas. El problema, por otra parte, era que también en español la palabra «romance» recogía parte del significado de «novela»; de este modo se usó indistintamente durante cierto tiempo, hasta que ambos términos centraron sus específicas significaciones. En el caso del ensayo, al tener en castellano la palabra *discurso*, que cubría casi totalmente la semasia de ensayo, no se vio necesario utilizar esta última palabra, que servía para aludir a otros aspectos muy determinados: los ya señalados en el *Diccionario de Autoridades*.

En todo caso, el ensayo, recibiera esta denominación o cualquiera otra, sirvió en la España dieciochesca para que los escritores que pensaban críticamente sobre el presente y sobre su cotidiana trascendencia pudieran expresar sus opiniones en una forma libre, no ajustada a convenciones genéricas, que, por otro lado, no dejaban espacio a dichas manifestaciones, pues el ensayo, como la novela, no tenía una preceptiva que lo obligara a cumplir norma alguna. Otra cosa es que, con la práctica literaria, se fuesen levantando ciertas premisas a las que adecuarse en el momento de escribir. Una de esas convenciones sería que el autor se presentara en el primer número de su periódico, y que esa presentación fuese prácticamente igual en todos ellos: curiosidad, capacidad de observación, capacidad crítica, etc. (Escobar, 1982). Esto mismo lo observó Pedro Salinas cuando escribió que el ensayo nació «por preocupación española, como el mejor envase y el más adecuado para pensar en España y sus problemas, y para agitar la conciencia nacional» (*cit.* en Carballo Picazo, 1954, pág. 131). Salinas se está haciendo eco de las facilidades que el ensayo tenía como medio de expresión no matizado por convenciones previas, al tiempo que alude, tal vez sin darse cuenta, a la modernidad del género que, lo hemos señalado, consiste en hacerse medio expresivo de los periodistas dieciochescos que lo utilizan como «envase», según la terminología de Salinas, para narrar su presente cotidiano de una forma no literaria (de creación, como podía ser la novela moderna), y sí reflexiva.

2.3

El P. Benito Jerónimo Feijoo

2.3.1. Aportaciones científicas o filosóficas

Al enfrentarse a la personalidad y a la obra del benedictino, uno se encuentra sumido en un mar de confusiones, debido especialmente a los numerosos estudios y diversas interpretaciones de su actividad o del valor de sus aportaciones. Que se trata de un gran escritor, no hay duda. Que supo conectar con el ambiente de la minoría rectora, es cierto. Que fue el autor más leído del siglo, lo demuestran las ediciones y los catálogos de las bibliotecas. Pero queda una serie de cuestiones de enorme interés para comprender la figura y las razones de su éxito. Es menester distinguir. En primer lugar, una cosa son las aportaciones intelectuales originales, y otra, muy distinta, la capacidad para asimilar y después difundir planteamientos o reflexiones de otros. Y una segunda consideración: Feijoo (1676-1764) escribió desde 1725 a 1760, durante treinta y cinco años. Pensar en la novedad de sus criterios como si la evolución cultural española no hubiera existido, parece un criterio ahistórico. Quiero decir con ello que no se puede considerar la obra del benedictino en bloque y calificar las aportaciones de las *Cartas eruditas* como si hubieran sido escritas en los primeros volúmenes del *Teatro Crítico*.

En consecuencia, debemos analizar las aportaciones intelectuales de Feijoo en el campo filosófico o científico, que es necesario observar en el contexto de la evolución del pensamiento y en consonancia con los progresos culturales de la España de su tiempo. Y finalmente, hay que señalar las razones, personales o sociales, que explican el impacto de su pensamiento en la cultura y la sociedad española de su tiempo.

La actitud de los *novatores* demostró una serie de criterios gnoseológicos que marcaron las líneas básicas de las polémicas culturales del XVIII: autonomía de la física respecto a la metafísica y, en consecuencia, clara delimitación del marco de la fe y de la ciencia; ruptura con la escolástica o, si queremos de forma más amplia, libertad de pensar; actitud crítica.

Vicente Tosca (1651-1723), por ejemplo, había separado las ciencias físico-matemáticas de cualquier sistema filosófico en su *Compendio matemático* y, años después, en su *Compendium philosophicum*, había establecido la libertad de pensar, según Gregorio Mayans, al separar la filosofía de las interpretaciones teológicas: «Yo tengo por cierto que, aunque el P. Tosca no hubiera escrito sino *Compendio filosófico*, hubiera sido tenido por un insigne varón por haber introducido en la siempre ilustre Universidad de Valencia la libertad de filosofar sin apartarse de la religiosísima creencia de los dogmas católicos» (*Carta al pavorde Calatayud*, Valencia, 1760, *Obras completas*, vol. V, pág. 8).

Serán los principios de que arrancará Feijoo. En el primer discurso de su *Teatro Crítico* escribe como criterio programático: «Otros dos puntos fijos hay en la esfera del entendimiento: la revelación y la demostración [...] Quien no ob-

servare diligente aquellos dos puntos, o uno de ellos, según el hemisferio por donde navega; esto es: el primero, en el hemisferio de la gracia; el segundo, en el hemisferio de la naturaleza, jamás llegará al puerto de la verdad» (*Teatro*, I, I, II, 5). Con ello, a juicio de Stiffoni, Feijoo superaba el equívoco en que había planteado la polémica Palanco en sus acusaciones contra los *novatores*. Al margen del aspecto apologético de la religión, que le atribuyen Ceñal y Maravall, al separar la revelación de un sistema filosófico concreto, caduco en sus aspectos interpretativos de la física, el benedictino se inclinaba de forma decidida en favor de la ciencia moderna.

Más todavía, desde el principio, Feijoo plantea dos grandes cuestiones. En primer lugar, aborda la actitud del intelectual frente al vulgo. La verdad está en la razón y no en la masa, interprétese como se quiera, popular (masa ignorante) o docente (profesores que siguen con fe ciega las doctrinas de la escuela). «Es el pueblo un instrumento de varias voces, que si no por un rarísimo acaso, jamás se pondrán por sí mismas en el debido tono, hasta que alguna mano sabia las temple» (*Ibíd.*, I, I, I, 3). Este criterio explica la actitud básica de su misión: «desengaño de errores comunes».

El segundo aspecto básico es su actitud ante Descartes y las polémicas sobre la ciencia moderna. Feijoo manifiesta con toda claridad su anticartesianismo, y en la polémica sobre Descartes y Gassendi que dominaba el panorama cultural español de la época en el marco creado por la filosofía de Tosca, confiesa: «Yo hallo mucho más defendible el sistema de Gassendi que el de Descartes» (*Ibíd.*, I, XIII, IX, 34). No tardaría asimismo en demostrar sus preferencias empiristas en un momento clave de las polémicas filosófico-científicas. Por un lado, el grupo cartesiano estaba adquiriendo una compacta formulación ideológica, gracias a *Mémoires de Trevoux*²³, a Regnault, y sobre todo a la actividad de Fontenelle²⁴. En contraste, los newtonianos holandeses planteaban la necesidad de una física experimental, cuya validez científica radicaba exclusivamente en las leyes por vía inductiva. Las palabras de Feijoo son luminosas a este respecto: «En las cosas físicas dio Inglaterra más número de autores originales que todas las demás naciones juntas. Y así los franceses, con ser tan celosos del crédito de los ingenios de su nación, confiesen a los ingleses la ventaja del espíritu filosófico. Sin temeridad se puede decir que cuanto de un siglo a esta parte se adelantó en la física, todo se debe al Canciller Bacon [...] El doctísimo Pedro Gassendi no fue otra cosa que un fiel discípulo de Bacon, que lo que éste había dicho sumariamente, lo repitió en sus excelentes escritos filósof(ic)os, debajo de otro método más extendido. Lo que dijo Descartes de bueno, de Bacon lo sacó. Después de Bacon son también grandes originales

²³ Revista literaria de los jesuitas de París. Contribuyó a difundir las novedades científicas entre los españoles y fue muy aprovechada por Feijoo.

²⁴ Bernard Fontenelle (1657-1757), hombre de letras y ensayista francés, secretario perpetuo de la Real Academia de Ciencias. Considerado como uno de los precursores de la *Enciclopedia* y autor muy admirado por Feijoo, aunque a veces discrepa de sus criterios científicos y, por supuesto, religiosos. El mayor influjo de Fontenelle parece radicar en sus *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*.

Roberto Boyle y el sutilísimo caballero Newton, dejando a Juan Locke, al caballero Digby²⁵, y otros muchos» (*Ibíd.*, II, XV, VIII, 36).

De esa forma Feijoo se inclinaba sin equívocos en favor del empirismo inglés. Había un problema vidrioso que procuró evitar en principio: la teoría copernicana que expuso como hipótesis en el volumen I. Sus palabras tienen un claro paralelismo con las que vimos del jesuita P. Zaragoza: «Es cierto que todas las apariencias se salvan bien en el sistema copernicano. Así no tuviera contra sí la autoridad de la Sagrada Escritura; como ignoramos razón que le convenza de falso» (*Ibíd.*, I, XIII, III, 10, y VIII, 23). Por lo demás, tampoco parece que, por esas fechas, conociera en profundidad el sistema newtoniano de la gravitación universal.

Muchos analistas del pensamiento de Feijoo analizan en bloque el conocimiento de los autores científicos por parte del beneditino. Es conveniente distinguir la cronología en todos los casos, y de manera especial respecto al influjo de Newton en España. Vimos la anterior cita del volumen II (1728), sin ulterior comentario de Feijoo. Sorprende el hecho de que el primer análisis de los adelantos científicos de Newton apareciera en 1733, en el volumen V del *Teatro Crítico*, centrado en la *Óptica*, que entrañaba menos problemas, así como que sólo en el segundo tomo de las *Cartas eruditas* (1745) aparecieran sus elogios más generales y su afirmación de «como newtoniano» hablo. Esa sospecha ha sido confirmada por la lectura del artículo de Stiffoni sobre la biblioteca de Sarmiento. Queda claro que su compañero de hábito y colaborador en la empresa cultural adquirió las obras de Newton a partir de 1740. Del mismo criterio participa Francisco Sánchez-Blanco en un largo y minucioso estudio (1991) sobre la penetración del pensamiento europeo en España. Y aun los textos utilizados por J. D. Browning en su comunicación al *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo* están basados en las *Cartas eruditas* (Browning, 1981; Stiffoni, 1973).

Todo ello vendría a demostrar un aspecto esencial de la obra feijoniana, señalado por Maravall: el seguimiento del progreso científico español. Porque, según Sánchez-Blanco, en el espléndido capítulo dedicado a la «Filosofía de Newton en España», nadie entre nuestros hombres de letras sospechó en la década de 1720 la revolución científica que entrañaba Newton, y sólo a lo largo de la tercera década se hacen eco las Academias (Sevilla, 1733) y, sobre todo, las revistas (*Diario de los Literatos*, 1738, y *Mercurio literario*, 1739) de las ediciones de Newton. Esta nueva valoración quedaba clara con la decisión del viaje científico de Jorge Juan y Antonio Ulloa, que presuponía los principios newtonianos (1735). De esa forma, Feijoo demostró gran agudeza para detectar las corrientes científicas europeas y capacidad de decisión en favor del experimentalismo, que marcaría el futuro de la física moderna.

Es conveniente, asimismo, señalar los límites de Feijoo. Sus grandes aportaciones en favor de la ciencia moderna son innegables, y probablemente nadie contribuyó como el beneditino a difundir entre los españoles los criterios racionales de la experimentación con la reflexión lógica basada en la inducción. Pero

²⁵ Kenelm Digby (1603-1665), científico inglés que trabajó en experimentos eléctricos, citados por Boyle, aunque este último no siempre los acepta.

esto no implica que Feijoo fuera un científico de vanguardia. Él mismo confiesa las dificultades en el conocimiento de los presupuestos matemáticos de la teoría de Newton. Y quizá la distinción apuntada explique la escasa difusión de sus obras en el extranjero, como indican las palabras de Meerman²⁶: «El año pasado conseguí el *Teatro crítico* de Feijoo junto con los escritos de aquellos que mantuvieron guerra literaria con el autor. Pero, aunque esta obra no debe ser privada de su mérito, es de poca utilidad para quienes conocen la lengua francesa e inglesa, en que hay escritores mucho mejores en este género. Ciertamente siguió muchas veces los principios de los antiguos en filosofía natural, censurados con mucha razón por los modernos, lo que es menos de extrañar porque el nombre de Newton fue desconocido casi hasta ahora en España, divulgado entre vosotros por Ulloa y Juan, los primeros, en cuanto yo sé» (Mestre, 1988, págs. 128-129).

En esa línea es menester interpretar sus palabras cuando tuvo en sus manos un microscopio (alrededor de 1740) y lo envió a su amigo Sarmiento con una frase clarificadora: «no tengo paciencia para atisbar átomos». Es decir, a Feijoo le preocupaba fundamentalmente la teoría de la ciencia más que la ciencia misma; el problema lógico más que la experimentación científica concreta. En contraste con los *novatores* valencianos (Zaragozá o Corachán), que fabricaban ellos mismos los telescopios para sus experimentaciones astronómicas, o Crisóstomo Martínez, que elaboró con sus trabajos microscópicos su *Atlas anatómico*, y por supuesto Jorge Juan, que había colaborado en la medición del arco meridiano en el intento de confirmar la teoría newtoniana de la gravitación universal, cuyo fruto sería la edición de *Observaciones astronómicas y físicas, hechas de orden de S.M. en los reinos del Perú* (1748).

No por eso disminuyen un ápice los méritos de Feijoo. Porque su grandeza no radica en el descubrimiento de las grandes leyes de la física experimental, sino en su actitud intelectual ante el mundo moderno y especialmente en su capacidad de difundirla en la sociedad hispana de su tiempo.

Porque, desde los principios teóricos hasta ahora analizados, nuestro benedictino planteó su racional visión de la vida cultural, económico-social y religiosa de su época. El «escepticismo» o duda metódica de que hace gala —punto básico de su postura ante la física experimental, según Francisco Sánchez-Blanco— entrañaba por necesidad la búsqueda de la verdad, nunca absoluta. En esa línea, Feijoo no tiene problemas en utilizar autores extranjeros, aunque sean heterodoxos: así los libertinos franceses. Al margen del paralelismo entre los libertinos y los *novatores* españoles, establecido por Iris M. Zavala, el influjo de Naudé, Gassendi, La Mothe de Vayeur, o quizá de otros más radicales y claramente heterodoxos como Pierre Bayle y Fontenelle, es innegable. Además, claro está, de sus continuos elogios a los científicos empiristas ingleses: Bacon, Boyle, Newton...

La importancia radica, en este caso, en la actitud de respeto (frente al desprecio generalizado de la sociedad española ante los intelectuales extranjeros, especialmente si eran heterodoxos) y aceptación de muchas afirmaciones razo-

²⁶ Gerardo Meerman (1722-1771), político, jurista y bibliófilo holandés. Mantuvo una interesante correspondencia literaria con Mayans, al que facilitó las relaciones con intelectuales alemanes.

nables o acordes con la verdad. Por lo demás, el rechazo de Rousseau, cuyas teorías conoció gracias a *Mémoires de Trevoux*, procede de planteamientos intelectuales basados en el optimismo racional, en gran parte procedente del *Tratado de los estudios monásticos*.

Pero, desde la perspectiva del empirismo experimental, o, si preferimos, de la duda metódica y escepticismo moderado, Feijoo propicia una crítica generalizada, basada en la aplicación de criterios racionales, a la cultura y a la sociedad hispanas. Más aún, en una sociedad sacralizada como la del Antiguo Régimen, no podía menos de enfrentarse con la religiosidad dominada por múltiples manifestaciones milagreras y supersticiosas. Por eso el benedictino, nunca sospechoso en materias dogmáticas, arremete contra los aspectos de una piedad maravillosa y poco racional. En este sentido podemos observar múltiples casos analizados con finura: el toro de San Marcos, la campana de Velilla, la inscripción dedicada al perro *Ganelón* o la sangre del Cristo de Ágreda.

Lo importante no consiste en el descubrimiento de las ficciones concretas, sino en el enfoque general: hay que rechazar los falsos milagros y para ello es necesario buscar las razones naturales que expliquen los hechos a primera vista maravillosos. Es decir, buscar las causas segundas, documentos históricos o experimentación física. De ahí su actitud equilibrada en un intento de evitar los dos extremos de «credulidad nimia» e «incredulidad proterva». Dicho en otras palabras, la importancia radica en el método racional utilizado. Feijoo, por supuesto, no niega la posibilidad del milagro como excepción de las leyes físicas y rechaza el excesivo racionalismo crítico, pero se manifiesta muy duro contra la ficción. Su criterio es claro: «mas siempre que se pueda descubrir, es justo perseguir la mentira, en cualquiera parte que se halle, y mucho más cuando se acoge a sagrado, pues sólo entra en él para profanar el templo» (*Teatro*, III, VI, IV, 15, y en general todo el Discurso VI: «Milagros supuestos»). La iglesia no necesita de los falsos milagros para fomentar la piedad, que será más meritoria cuando vaya unida a la verdad.

En el fondo, Feijoo busca una piedad ilustrada, basada en la razón, y desea evitar tanto la superstición como la impiedad. Era la línea erasmiana, más clara, si cabe, en Mayans, y que será visible a lo largo del siglo en los planteamientos de los ilustrados católicos. De ninguna manera se puede ver en Feijoo a un racionalista moderno que oculte, más o menos discretamente, su negación de la vida trascendente. El benedictino responde de forma personal a los problemas de su época y al margen, repito, del carácter apologético que algunos historiadores señalan en su obra, intenta separar los dos polos del conocimiento humano: «revelación» para el mundo de la gracia, «demostración» para el campo de la naturaleza, sin que exista contradicción entre ambos.

En esa lucha en favor de la verdad, Feijoo no tuvo más remedio que enfrentarse con la tradición: tradiciones sanitarias, sociales, pero también históricas y de historia eclesiástica. Como en el campo científico, en los planteamientos historiográficos partió de las circunstancias concretas hispanas. Conocía el *Tratado de los estudios monásticos* así como la tradición benedictina de la Congregación de Valladolid, algunos de cuyos miembros habían mantenido relación epistolar con los monjes de San Mauro. Pero los benedictinos españoles, como ha demostrado Dubuis, no tenían el empuje crítico de Mabillon y sus investigaciones estu-

vieron siempre mediatizadas por las tradiciones nacionales y las eclesiásticas de profunda raigambre social. Fue la actitud de Sáenz de Aguirre o de Berganza²⁷.

Ésta era la herencia de Feijoo. Si a esto unimos el carácter de su obra, dirigida a una élite culta, pero no profesional, y con amplias repercusiones sociales, conscientemente pretendidas, comprenderemos con facilidad el alcance y los límites de sus interpretaciones históricas: «Mas, cuando no hay argumento positivo contra las tradiciones, si sólo el negativo de la falta de monumentos que las califiquen, como sucede por la mayor parte las de nuestra nación, dos reglas me parece se deben seguir: una en la teórica, otra en la práctica; una dictada por la crítica, otra por la prudencia. La primera es suspender el asenso interno o prestar un asenso débil acompañado del recelo de que la ilusión o embuste de algún particular haya dado principio a la opinión común [...] La segunda es no turbar al pueblo en su posesión, ya porque tiene derecho a ella, siempre que no puede apurarse la verdad, ya porque de mover la cuestión no puede cogerse otro fruto que disensiones en la república literaria y dicterios contra el que emprendió la guerra. Cuando yo, por más tortura que dé al discurso, no pueda pasar de una prudente duda, me la guardaré depositada en la mente y dejaré al pueblo en todas aquellas opiniones que, o entretienen su vanidad, o fomentan su devoción» (*Teatro*, IV, XIII, XX, 74-75).

Es decir, Feijoo separa el campo personal, en el que se permite la duda metódica, del social, estableciendo con ello un vacío muy significativo. Lo sorprendente, en este caso, es que no quiera llevar al público su actitud personal, en evidente contraste con sus pretensiones en el campo de la medicina o de la ciencia en general.

Ahora bien, esta actitud en el campo de la historia entraña un evidente peligro. Porque, si no es la verdad, demostrada con razones documentales, el criterio para aceptar o rechazar las repercusiones sociales de una tradición histórica, ¿hay que abandonar la búsqueda de los argumentos para demostrar su veracidad? ¿Hay que dejar el interés social a expensas de los vaivenes o intereses de la autoridad política o jerarquía eclesiástica, que pueden manipular la buena voluntad o la ignorancia del pueblo? ¿Es sólo temor a las repercusiones sociales de un criterio historiográfico riguroso que negase las grandes tradiciones nacionales?

Son interrogantes que surgen con fuerza ante el texto transcrito, y que es necesario tener en cuenta para comprender los juicios feijonianos sobre las tradiciones nacionales: Bernardo del Carpio, los orígenes apostólicos de la cristiandad hispana o la Virgen del Pilar. Porque no deja de sorprender la actitud del crítico Feijoo al defender con calor la venida de Santiago como una verdad histórica aceptada por los historiadores: calla los argumentos de impugnadores como Natal Alejandro²⁸ al tiempo que cita sus argumentos en favor de la posibilidad de la venida de San Pablo para defender la presencia del Apóstol de las gentes en la

²⁷ Francisco Berganza (1670-1738), benedictino e historiador que polemizó con Ferreras en aspectos de historia medieval española. Su obra básica fue *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes y condes de Castilla la Vieja: en la historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar dicho el Cid Campeador y en la Crónica del Real Monasterio de Cardeña*, Madrid, 1719.

²⁸ Natal Alejandro, dominico francés, teólogo e historiador. En el campo doctrinal mantuvo postura equilibrada entre jansenistas y jesuitas. Y en sus trabajos históricos tomó una postura crítica sobre las tradiciones jacobeanas.

península. En esta línea acepta hasta la historicidad de la Virgen del Pilar. Parece imponerse la idea de que, en estos casos, las implicaciones sociales de las tradiciones le aconsejaron callar, como confesaba con claridad en sus planteamientos metodológicos antes transcritos, pues en otras circunstancias su sentido crítico le aconsejó rechazar sin reparo alguno múltiples tradiciones eclesiásticas.

Es muy posible, como indica Stiffoni, que semejante discreción respecto a tradiciones de ámbito nacional y de evidentes repercusiones sociales responda a la política cultural del benedictino en consonancia con criterios gubernamentales. Pero no deja de constituir un peligro la excesiva docilidad a las directrices del poder, más o menos acertadas en el campo sociológico, pero de ningún valor en el sentido histórico. Porque, en la búsqueda de la verdad de nuestro pasado, no basta, aunque es esencial, un sentido crítico, como afirmaba Feijoo, sino que es necesaria una investigación rigurosa, basada en el método ya aplicado por el gran maestro de los monjes de San Mauro. Aunque entre los benedictinos españoles influyó más el Mabillon del *Tratado de los estudios* que el *De re diplomatica*.

2.3.2. Las razones de su influjo social

Hemos aludido a la política cultural como factor de su actitud historiográfica. Estamos ante un factor que explicaría las especiales connivencias de Feijoo con los gobernantes de la dinastía borbónica, y que ha merecido últimamente especial atención. Por supuesto, esta connivencia con el poder político no puede quedar reducida al decreto de Fernando VI en que prohibía atacar las obras de Feijoo porque era escritor del agrado del monarca. Ésa sería, en cualquier caso, una consecuencia. Ni basta insistir en la generación Feijoo-Patiño como punto de arranque en la renovación española del XVIII. Para nosotros, existen otros factores que explican estas especiales relaciones del benedictino con el poder político.

Es necesario recordar que la empresa de Feijoo estaba apoyada por la orden benedictina con todo su poder y venía a ser el trasunto hispano, con los matices que se quiera, de la escuela de los maurinos franceses, como ha demostrado hasta la evidencia Dubuis. Feijoo, además, imprimió un carácter más acentuado en favor de las ciencias físico-experimentales que coincidían plenamente con el reformismo utilitario y productivo que propiciaba el Gobierno. No en vano entre los protectores del benedictino están los Goyeneche y, por supuesto, el autor del *Teatro Crítico* escribe con frecuencia sobre agricultura o economía y habla en favor de los bienes temporales. Más aún, en los momentos de confusiónismo político después de la Guerra de Sucesión, represiones del foralismo, bandazos en la política interior y exterior, el discurso *Amor de la patria y pasión nacional* debió de constituir un apoyo innegable a la política centralista del Gobierno. ¿Fue idea de Patiño²⁹ que Feijoo captó con habilidad e inteligencia? ¿Fue intuición

²⁹ Uno de los caracteres del despotismo ilustrado fue el intento de dirigir la política cultural. En este sentido, tanto José Patiño, en el reinado de Felipe V, como Ensenada y Carvajal bajo Fernando VI, apoyaron a los intelectuales más cercanos a sus ideas, en general colegiales y jesuitas. Roda, en cambio, en el reinado de Carlos III, protegió a los manteístas, mientras marginó a los colegiales y a los padres de la Compañía.

del benedictino que el político supo aprovechar en los planteamientos concretos? Lo cierto es que las palabras del discurso insinúan el marco en el que se desarrollará la actividad política borbónica, al identificar la patria con «aquel cuerpo de estado donde, debajo de un gobierno civil, estamos unidos con la coyunda de unas mismas leyes. Así España es el objeto propio del amor del español...» (*Teatro*, III, X, VI, 30). Los juicios, expuestos en un contexto de evidente crítica al amor a las patrias locales (digamos, fueros) que habían conducido a la reciente guerra civil, son bastante expresivos. Hasta en las tradiciones eclesiásticas con implicaciones sociales el Gobierno veía un evidente instrumento de unidad política. Y una clara expresión de la actitud del benedictino puede verse en las *Glorias de España*, dedicadas al infante Carlos, futuro Carlos III, para desagraviarle por haber escrito *Mapa intelectual y cotejo de naciones*.

Con ello abordamos uno de los aspectos más interesantes: la difusión de la obra de Feijoo. Uno de los caracteres propios de la Ilustración es la conciencia gubernamental de propugnar su política cultural, para lo que necesita de la colaboración de los intelectuales. Éstos, en correspondencia, se consideran casi obligados a contribuir al cambio de la sociedad. Entre nosotros todos los gobiernos del XVIII protegieron a grupos o instituciones culturales (Reales Academias, Real Biblioteca), pero también a personas de prestigio intelectual. Así Patiño, Carvajal, Ensenada o Roda. Claro que, en esa colaboración, los gobernantes insinuaban, y en algunos casos dictaban, las líneas culturales a seguir. De ahí las fluctuaciones del favor del Gobierno, cuyo mejor ejemplo fue el favor y después la desgracia de Burriel.

No fue ése el caso de Feijoo, cuyas buenas relaciones con los distintos gobiernos, a lo largo de los años que duró su actividad cultural, constituyen un hecho sorprendente.

Porque, además de la monarquía, el benedictino gozó de la protección de los políticos y de los grupos sociales cercanos al poder. Evidentemente, el hecho de que detrás de Feijoo estuviera la orden de San Benito le confería un poder especial. Además, claro está, de que la coincidencia en el fomento de las ciencias útiles, al que antes aludíamos, facilitaba la buena acogida de ministros como Patiño o Campillo. Ahora bien, no eran sólo los personajes más cercanos al poder. También las élites culturales o sociales, grupos preocupados por los asuntos intelectuales, políticos o económicos, que captaron el alcance de la empresa feijoniana. Es decir, había una necesidad social ampliamente sentida de reforma. Según Marichal, la avidez con que Feijoo fue leído demuestra el estado cultural español. En este campo había evidentemente grados. Pero el género utilizado por el benedictino permitía comprender, a quienes no eran capaces de entender una obra científica de los *novatores* o de profunda investigación histórica, la necesidad de abrirse a un mundo más racional y en consonancia con la nueva ciencia que había producido el progreso europeo.

Quizá uno de los mayores aciertos de Feijoo haya consistido en haber acertado en la expresión literaria capaz de ganar la atención de esos grupos, así como de exponer las ideas más apropiadas a sus inquietudes. Vendría a ser lo que Maravall, con evidente acierto, calificó de capacidad para la formación del público de lectores (Maravall, 1981, págs. 173-178). En este aspecto es necesario observar el nivel de conocimientos y la preparación intelectual que Feijoo supone en sus lectores. Especial relieve adquiere la elección de temas, no escolásticos ni fa-

cultativos, sino más cercanos a sus preocupaciones cotidianas: el contraste cultural, político o lingüístico entre Francia y España; la actitud ante los herejes, que supone tolerancia en evidente contraste con la política y mentalidad contrarreformista; la valoración de la mujer dentro de una postura feminista; las supersticiones del vulgo, sea en el campo social, cultural o religioso; la medicina moderna y los errores de los médicos; la decadencia de la Universidad, dominada por una escolástica esclerotizada; el recuerdo de las grandezas históricas nacionales observadas desde la innegable decadencia de su tiempo; reflexiones sobre la conquista y colonización americanas, que tantas polémicas suscitaban... Pese al aturdimiento que pudiera provocar en el lector, el hilo conductor resultaba claro: presentaba el mundo europeo, cultural y científico, mucho más racional, que superaba la ignorancia y las supersticiones, demasiado generalizadas en España. No en vano, en palabras de Marichal, Feijoo logró inventarse a sí mismo como el desengañador de las Españas.

Todos esos factores, desde el favor del Gobierno a la buena acogida de los lectores, sólo son comprensibles desde su gran hallazgo literario: el ensayo. Los historiadores han estudiado este aspecto de la obra feijoniana con verdadero interés. Todos coinciden en señalar su mérito y consideran a Feijoo como el gran creador del género.

Marichal insistirá en el carácter personal de su estilo, «dentro de lo que llamamos *senequismo literario hispánico*», una de cuyas características esenciales sería «el afán de personalizar la expresión literaria». El mismo Feijoo, que en repetidas ocasiones habla de su propio estilo, lo expresa con claridad: «Todo me dejo a la naturalidad.» Porque para formarlo, no vale ni la imitación, ni el ejercicio: es un don, una gracia, «que yo llamo *tiento mental*».

Semejantes expresiones produjeron cierto escándalo entre quienes confiaban en la retórica como Mayans (contra quien iban dirigidas) y entre sus admiradores, como Burriel. Era, pensaban, un desprecio por la pedagogía y las normas clásicas heredadas del clasicismo renacentista. Lapesa (1966) ha señalado que la insistencia de Feijoo en las dotes personales «no supone entrega al abandono» y, en contraste con las confesiones del benedictino, ha indicado la reiteración en el uso de formas retóricas: «podrían multiplicarse los ejemplos, que representan diversos tipos de sintagmas no progresivos y diversos modos de estructurar conjuntos semejantes. Unos entran en la categoría general del desarrollo amplificatorio por adición, otros, en la del paralelismo antitético, en que la similitud de formas realza el contraste de contenidos».

Quizá sea necesario, en este contexto, añadir una referencia, sólo indicativa, de las polémicas suscitadas por *El no sé qué*. Porque en cuanto al estilo el planteamiento feijoniano se enmarca en el contexto de la naturalidad; y si lo enfocamos desde la finalidad general del *Teatro Crítico*, predomina el carácter de desengaño de los errores comunes. Desde esa perspectiva, Stiffoni ha querido demostrar el error de enfoque de Menéndez Pelayo, que lo juzgaba como una expresión de vigorosa libertad estética y anticipo del Romanticismo. En este sentido vendría a ser, para muchos autores, la antítesis estética del clasicismo de Luzán. En cambio, para Stiffoni —en paralelo con *Razón del gusto*— sería más bien un caso de corrección feijoniana de un «error común», desde la perspectiva de un «gusto» superior, siempre controlado por la razón.

En cuanto al ensayo, todos coinciden, repito, en su calificación. Algunos insinúan la identidad con el género periodístico (Menéndez Pelayo), otros lo niegan rotundamente (Caso, Varela), aunque sí aceptan el carácter de periodista adaptado a las revistas de difusión cultural contemporánea, desde *El Censor* a la *Revista de Occidente* (Caso, Maravall). De cualquier forma, el ensayo constituye en Feijoo el género ideal para sus pretensiones, pues permite tratar multiplicidad de temas hasta abarcar una visión generalizada de la cultura, como dice Marichal. Así el benedictino habla de historia sin haber consultado un archivo, de medicina sin haber visitado un enfermo, de física experimental sin tener paciencia para atisbar átomos a través del microscopio. Ni lo pretendía. Feijoo buscaba cambiar la mentalidad de la sociedad española, y utilizó el método más adecuado. No podía limitarse, como hicieron los grandes eruditos españoles de su época, a aspectos parciales del saber humano, puesto que su intento literario le hacía forzoso abarcar el ámbito total de la cultura.

Porque el brillante éxito del ensayo feijoniano constituye uno de los factores esenciales para comprender el movimiento ilustrado español, con su grandeza y sus limitaciones. Quizá el triunfo social del ensayo contribuyó a explicar el fracaso de empresas de mayores exigencias metodológicas. Así podemos hablar del proyectismo en el siglo XVIII en la línea de Mayans, Burriel o Sarmiento, nunca llevado a la práctica. Feijoo logró convertirse en el gran difusor de Mabillon en España (Dubuis) y habrá que pensar si el ensayo feijoniano explica el fracaso de sus correligionarios, especialmente del mismo Sarmiento, por lograr el gran proyecto del *Corpus* diplomático español que, a imitación de los monjes de San Mauro, propiciaba Campomanes. No deja de constituir un síntoma el hecho de que, siendo Feijoo profesor de Sagrada Escritura, desprecie el estudio del griego y nada diga sobre las grandes polémicas suscitadas por la obra de Richard Simon.

Es la idea que, no sin cierta malicia y con evidente alusión a los efectos culturales del ensayo feijoniano, expresaba Piquer³⁰ en su *Lógica*: «Ninguno ha descubierto mejor las artes y mañas artificiosas de los falsos sabios que el P. Feijoo en un discurso que intitula *Sabiduría aparente* (*Teatro*, II, 179-180). Al mismo tiempo ninguno, sin pensar en ello, ha criado más sabios aparentes que este escritor. Como trata tantos y tan varios asuntos, y los adorna con mucha erudición, estos semisabios vierten sus noticias en las conversaciones, en los escritos y donde quiera que se les ofrece. El perjuicio que de esto se sigue es que se creen sabios sólo con leer a este autor. Si los asuntos que trata Feijoo son científicos (éstos en toda la extensión de sus obras son pocos), no se pueden entender sin los fundamentos de las ciencias a que pertenecen; y no teniéndolos muchos de los que le leen, cuando se les ofrezca hablar de ellos, lo harán como falsos sabios. Si son asuntos vulgares, que es el instituto de la obra, la materia es de poca consideración, y sólo los adornos la hacen recomendable. Los puntos históricos, filosóficos y críticos, de que están adornados los discursos, piden verse en las fuentes para usar de ellos con fundamento, ya porque alguna vez no son del todo exac-

³⁰ El médico aragonés Andrés Piquer (1711-1772) se educó en la Universidad de Valencia de la que fue catedrático. Dado su prestigio fue llamado a la Corte como médico de la familia real y jefe del protomedicato. Pese a sus diferencias con Mayans, entra plenamente en el círculo mayansiano, como ha demostrado Vicente Peset, 1976.

tos, ya también porque, desquiciados de su lugar y trasladados a otro, no se puede hacer buena composición sino con el orden, método y fines con que los propusieron sus primitivos autores.»

2.3.3. La polémica sobre la obra de Feijoo

La finalidad del *Teatro Crítico*, explícitamente confesada por el autor, el género utilizado, la variedad de temas abordados y su pretensión de ataque frontal a la mentalidad dominante, tenían que suscitar, por necesidad, numerosas y, en muchos casos, violentas polémicas. No todas ellas, ni mucho menos, alcanzaron un alto nivel intelectual, ni tampoco Feijoo era un paciente polemista que soportase pacientemente críticas. Son factores que explican las continuas polémicas centradas en la obra del benedictino.

Ha sido un tema que ha interesado a los historiadores. Marañón estudió las discrepancias en el campo de la medicina; Pérez Rioja expuso los planos, personales e ideológicos, en que se desarrollan las múltiples polémicas; Stiffoni ha señalado la intencionalidad del ataque de Salvador José Mañer (1676-1751), así como la confusión y las divisiones del grupo reformista y su recuperación; Millares Carló organizó la bibliografía por temas en cada una de las etapas cronológicas; Caso y Cerra han reunido los materiales que permiten seguir las múltiples y complejas manifestaciones impresas; Alborg sintetizó las fases y los problemas de fondo... En esta perspectiva no parece oportuno un sucinto análisis, que podría quedar muy superficial y siempre incompleto, porque igual aparecen polémicas sobre temas de crítica histórica (Jacinto Segura), astrología (Torres Villarroel), poetas clásicos (superioridad de Lucano sobre Virgilio)... Preferimos aludir a una serie de factores que expliquen el marco en que surgen las discrepancias.

Dado el planteamiento cultural de Feijoo, abierto a las nuevas corrientes científicas, en el campo de la ciencia tenía que encontrar opositores. En el mundo de la medicina, por supuesto, porque no en balde uno de sus primeros trabajos, escrito en septiembre de 1725, constituía la defensa de la *Medicina scéptica* del doctor Martín Martínez. Los primeros ataques de los médicos tradicionalistas recibieron la respuesta del doctor Martínez. Muy distintas serán las discrepancias o defensas planteadas por médicos de relieve, pero de generación posterior, como Piquer o Casal. Y también en el campo de los planteamientos científicos es menester encuadrar la oposición de Feijoo a la filosofía de Ramón Lull. No deja de sorprender, en este caso, la ignorancia del benedictino, que confiesa no haber leído *Ars Magna* del mallorquín, en una polémica con los PP. Fornés y Pascual, que habían preparado la edición de Lull (Maguncia, 1721-1742, 8 vols.). La razón del antilulismo de Feijoo radicaba, a juicio de notables especialistas, en el europeísmo del benedictino, que enfocaba el problema más en la línea de Bacon y Descartes que en los presupuestos de Leibniz, en cuyo mundo cultural continuaba interesando el *Ars Magna*.

Por lo demás, el ataque de Feijoo al mundo cultural del Barroco tenía que suscitar múltiples reacciones. Conviene señalar dos momentos de especial acritud. Mañer fue el protagonista estelar del primer momento. Ante su *Antiteatro crítico* (1729), el benedictino creyó conveniente responder porque, como ha se-

ñalado Stiffoni, hubo una confabulación de factores políticos, religiosos y culturales contra la apertura que entrañaba la empresa feijoniana. Y si bien Feijoo, después de publicar su *Ilustración apologética* (1729), se negó a continuar la polémica, permitió que su amigo y discípulo Sarmiento respondiera en su *Demonstración apologética* (1732).

El segundo momento de mayor crispación fue protagonizado por el P. Francisco Soto Marne, al publicar *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras de Feijoo* (1748-1749). En este caso, sólo el Real Decreto de Fernando VI (o mejor dicho, del ministro Carvajal) prohibiendo atacar al benedictino, por ser autor del agrado regio, impidió un revuelo más amplio. No deja de constituir un síntoma de la habilidad de Feijoo el hecho de que el mismo año en que salió la prohibición del monarca (1750), dedicaba al mismo Fernando VI un volumen de las *Cartas eruditas*.

Muy distinto es el origen y desarrollo de las polémicas con Mayans. Iniciada la relación epistolar por el valenciano (1728), que animaba al benedictino a continuar su batalla contra la superstición e ignorancia, al tiempo que ofrecía pluma y palabra, pronto surgieron las divergencias, provocadas por la ligereza de Feijoo al juzgar la *Ortografía* de Bordazar. El sentido común se impuso, pero quedó un rescoldo de suspicacia nunca acallada. Unas veces, las acusaciones públicas (de Mayans contra Feijoo en *Acta eruditorum*, o de Martínez Salafranca contra Mayans en el *Diario de los Literatos*), en otros casos las insinuaciones privadas, por medio de la correspondencia, continuaron minando las buenas relaciones. Aunque, a decir verdad, la distinta formación intelectual así como las preferencias literarias, especialmente el valor de la retórica (despreciada por Feijoo, muy valorada por Mayans) provocaron las censuras aparecidas en el segundo volumen de *Cartas eruditas* (1745) y la agria respuesta del valenciano, hoy conocida, en carta al fiscal de Indias José Borrull (1746).

De cualquier forma, las numerosas polémicas, no siempre muy ejemplares, constituyeron un medio de aumentar el conocimiento de la persona y de difusión de las ideas feijonianas en la masa social a que iba destinada la obra del benedictino.

Información exhaustiva sobre las mismas en la «Enumeración de las obras que se publicaron en pro o en contra del *Teatro Crítico* y de las *Cartas Eruditas*», en la edición del *Teatro* por Agustín Millares Carló (6.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1975, I, págs. 55-78).

2.4

Gregorio Mayans y Siscar

2.4.1. Humanismo y literatura

Las mismas corrientes renovadoras que vimos como antecedentes de la actitud de Feijoo están en el punto de partida de los planteamientos mayansianos. El mismo Mayans (1699-1781) se considerará heredero de los *novatores*. Lo fue, en

efecto. Corresponsal, editor y biógrafo de Tosca, en su *Compendium philosophicum* aprendió a distinguir las razones físicas de los planteamientos metafísicos; es decir, descubrió la autonomía de la ciencia experimental respecto a la filosofía. Más aún, del oratoriano aprendió la libertad de pensar. Amigo, asimismo, de Corachán, compró sus manuscritos, alguno de los cuales editó (*Avisos del Parnaso*, 1747, y *Mathesis sacra*, 1757), mientras los inéditos han servido para conocer en profundidad las aportaciones de los *novatores* valencianos. No podemos olvidar que, si Corachán fue el primer expositor español del sistema cartesiano, sintió una profunda admiración por Boyle y construyó los aparatos necesarios (telescopios y microscopios) para sus investigaciones.

En ese ambiente, Mayans tenía que superar la escolástica. Pero no deja de sorprender que, en confesión personal, diga con claridad las corrientes de pensamiento que le permitieron superar los estrechos presupuestos de la filosofía aprendida en la Universidad: los clásicos grecolatinos, los humanistas (Pedro J. Núñez), los filósofos modernos (Descartes y Gassendi). Estos últimos, en concreto, aparecen con claridad en sus inicios reformistas: polémica con motivo de la cita de Descartes por un discípulo en unas discusiones universitarias (1726), la *Lógica* de Gassendi presentada como modelo en la *Carta* a Patiño (1734) o la aprobación de la *Filosofía* de Juan B. Berní³¹, que expuso en castellano los sistemas de ambos filósofos. Por lo demás, y ya en 1723, leía a Bacon, con la felicitación calurosa del deán Martí, repetida en 1725.

Es decir, existe en la formación de Mayans un factor nuevo: el humanismo. Porque, si la justificación del mecanicismo científico con base en la física experimental, en la línea de Bacon, Locke y Newton, constituye la gran aportación de Feijoo, el movimiento renovador es mucho más amplio. El humanismo en el sentido más universal de la palabra, del que una parte sería la historia crítica pero también la filología, es un factor esencial. Ya observamos la importancia de Mabillon en los criterios renovadores de los benedictinos españoles, aunque fuera con los límites en el método crítico. Pero el reciente descubrimiento de la importancia de Manuel Martí permite un mejor conocimiento de las corrientes de penetración del humanismo y de la crítica histórica entre nosotros.

Educado por los jesuitas (Colegio de Cordelles, Barcelona), cuyos métodos pedagógicos censuró años después, Mayans recibió las directrices de Martí, profundo conocedor del mundo grecorromano, que le transmitió las preocupaciones renovadoras del pensamiento italiano. Pronto se vio sumergido en el mundo del humanismo renacentista europeo (Erasmus, Mureto, Policiano, Bembo) y español (Nebrija, Vives, Sánchez de las Brozas). En esta línea, los consejos de Martí lo llevarán a la filología moderna: Vosio³², Du Cange, Bochart³³. En el campo de la estética, aparece desde el primer momento la distinción entre la *mimesis* de la naturaleza y la *imitatio* de los modelos de autores concretos. Es con-

³¹ Juan Bautista Berní (1705-1738), discípulo de Tosca, cuyas ideas defendió, tanto durante los años de profesorado en la Universidad de Valencia como en su obra *Filosofía racional, natural, metafísica y moral*, Valencia, 1736, con un prólogo aprobatorio de Mayans.

³² Gerardo Isaac Vosio (1577-1649), humanista y filólogo holandés, que adquirió fama por su *Rhetórica*.

³³ Samuel Bochart, inglés, autor de varios tratados de temas bíblicos.

veniente tener presente estos consejos para comprender mejor las comunicaciones culturales de Mayans con los hombres de letras europeos y sus juicios literarios sobre nuestro Siglo de Oro.

Pero Martí significó algo más. Su residencia en Roma (1686-1696) le permitió conocer la nueva historiografía, basada en el poderoso influjo de los maurinos. Su participación en *Collectio maxima conciliorum Hispaniae...* de Sáenz de Aguirre (1693-1694) y en *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio (1695-1696) demuestra una actitud crítica muy exigente. Sus cartas posteriores a Mondéjar señalaban las deficiencias metodológicas de Sáenz de Aguirre, en concreto sobre las tradiciones jacobeanas. Martí aconsejará al joven Mayans la lectura de Nicolás Antonio y servirá de conciencia crítica de sus primeros trabajos históricos (*Vida de San Gil Abad* —1724— y *Vida de San Ildefonso* —1727).

Existe finalmente otro aspecto cultural en la formación de Mayans que proviene de sus específicos estudios de jurisprudencia. En este sentido, además del interés por el derecho romano, su actividad estará centrada en el conocimiento de los grandes juristas españoles (Ramos del Manzano, Retes, Quintanadueñas...) cuyas obras editó en *Novus thesaurus iuris civilis et canonici* de Meerman. Sin descuidar, por supuesto, la apertura a los jusnaturalistas que habían cambiado los planteamientos de la jurisprudencia, como Grocio³⁴ o Pufendorf.

Desde su formación humanística no puede sorprender el interés de Mayans por las Bellas Letras. Y, en primer lugar, por nuestros humanistas. Además de su *Epistolarum libri sex* (1732), preparó la edición de *Epistolarum libri duodecim* de M. Martí (1735) y publicó *Opera omnia* de Sánchez de las Brozas (Ginebra, 1766), *Opera omnia* de Juan L. Vives (1782-1790), sin olvidar el *Specimen bibliothecae hispano-maiansianae* (Hannover, 1753), en que analizaba con riguroso criterio bibliográfico las obras de los grandes humanistas que poseía. Conviene señalar un matiz de especial relieve: sus ediciones de clásicos latinos (Terencio, Cicerón, Virgilio) con la traducción castellana de los grandes escritores del xvi. Este proyecto clarifica su criterio reformista básico: educar el buen gusto literario de los españoles con la lectura de los modelos clásicos en sus mejores versiones.

Según esos criterios, los trabajos de Mayans en el complejo mundo literario de su época adquieren mayor amplitud. Tres aspectos podemos distinguir: aportaciones a la historia de la literatura, trabajos en el campo de la filología hispánica y polémicas como expresión de las corrientes literarias del xviii. Su punto de partida y los criterios básicos para juzgar un libro son claros: buena invención, debida disposición y lenguaje proporcionado al asunto de que se trata. La larga serie de sus trabajos le proporcionó las circunstancias más favorables para exponer sus juicios sobre los grandes autores.

Mayans inició sus estudios de crítica literaria con *Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de don Diego Saavedra Fajardo* (1725) y *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (1727). En sucesivas ediciones fue puliendo sus ideas aunque, desde el primer momento, resulta evidente su radical oposición al barroquismo decadente que dominaba la literatu-

³⁴ Como es sabido, Hugo Grocio, uno de los creadores del derecho natural, era arminiano. En consecuencia, tuvo problemas con las autoridades de los Países Bajos.

ra del momento. Precisamente los matices introducidos (creciente valoración de Fr. Luis de León, por ejemplo) demuestran una evolución estética cada vez más favorable hacia los escritores del siglo xvi. El gusto por el estilo armónico y equilibrado —basado en la estética del mundo clásico interpretado por los humanistas del Renacimiento— constituirá un factor diferencial respecto a Feijoo y Sarmiento, que siempre manifestarán un acusado desprecio por la retórica.

Ahora bien, sus criterios literarios tuvieron dos expresiones públicas de relieve: *Vida de Miguel de Cervantes* (1737) y la *Retórica* (1757). La *Vida* de Cervantes aparecía en un momento especialmente interesante. En un ambiente afrancesado, los grupos intelectuales cortesanos de vanguardia, Blas Nasarre (Real Biblioteca) y Agustín Montiano (Real Academia de la Historia), guiados por los gustos franceses de *Journal des Savants*, alabaron calurosamente el *Quijote* de Fernández de Avellaneda (reimpreso en 1732), que consideraban superior al de Cervantes.

En contraste, ante la invitación de lord Carteret³⁵, el valenciano redactó la primera biografía de Cervantes al que, desde la *Oración* en alabanza de Saavedra, había elogiado. Los elogios son sinceros y constituyen una evidente réplica a las censuras de los editores de Fernández de Avellaneda. Interesa resaltar, además, que Mayans rompió en este caso el estricto molde neoclásico que dominaba el ambiente cultural de su época y supo vislumbrar la genialidad de Cervantes. «O, para decirlo mejor, Don Quijote es hombre de todos los tiempos y verdadera idea de todos los que ha habido, hay y habrá, y así se acomoda bien a todos los tiempos y lugares» (*Ibid.*). ¡Qué cerca estuvo el valenciano de captar la esencia profunda de la creación cervantina! Rompía, asimismo, las formas literarias esclerotizadas para celebrar las grandes creaciones en paralelo con el mundo clásico, entre *Don Quijote* y la *Ilíada*.

Se comprende con facilidad el criterio de François Lopez de que Mayans, en este caso como en el de la *Celestina*, está muy lejos de la estética de Luzán y de los neoclásicos y «más cerca, en contraste, de los españoles del Siglo de Oro, de Cervantes sobre todo, y conocía todas las poéticas del siglo xvi y xvii» (Lopez, 1988, pág. 247). No comprende el teatro calderoniano —siempre manifestará sus preferencias por el ingenio y la gracia de Lope—, pero no dejará de valorar la belleza literaria de los grandes autores: Garcilaso «el príncipe de la lírica española», el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache*. Mayans no ocultará su escala de valores y siempre insistirá en la conveniencia de leer a los escritores del siglo xvi: erasmistas (Venegas o Juan de Valdés), místicos (Fr. Luis de Granada, Fr. Luis de León o Santa Teresa) o grandes poetas (Garcilaso o León). Estos criterios serán visibles en la *Retórica*, donde Mayans manifiesta la aplicación concreta de las normas de estética con los ejemplos de los grandes creadores literarios. Pero también en la correspondencia personal. Así en carta a Carlos Klopstock, hermano del poeta, con el consejo de que leyera a los autores provenzales y castellanos del siglo xv (Mena, Santillana, Jorge Manrique), el *Cancionero*, Garcilaso... Y añade estas palabras: «Si te gusta Calderón, apártalo de tus manos, y lee las

³⁵ Lord Carteret, marqués de Granville, político inglés, que encargó a Mayans, por medio del embajador Benjamin Keene, la redacción de la *Vida de Cervantes* (1737).

obras poéticas de Fr. Luis de León, pues nada hay más cuerdo, juicioso, sublime y elegante» (1766). No en vano Mayans había propiciado la edición de *Poesías* del agustino, cuya *Vida* escribió, iniciando el redescubrimiento del alto valor de su obra literaria y el inicio de las reimpresiones.

2.4.2. Valores literarios y polémicas

Mayans, por supuesto, nunca escribió una historia de la literatura española y sus criterios interpretativos aparecen hoy superados, pero contribuyó como pocos a establecer los modelos literarios del XVIII, en gran parte todavía vivos. También tuvo sus límites en el conocimiento de los primitivos autores, aunque buscó con pasión, desde su retiro, los grandes descubrimientos: agradeció el envío de la *Carta* del marqués de Santillana al condestable de Portugal, ofrecida por José Cevallos³⁶, e insistió ante Francisco Cerdá Rico y Tomás A. Sánchez para que imprimiesen las obras de Pero López de Ayala o el Arcipreste de Hita.

Orígenes de la lengua española (1737) es, sin duda, una de las obras más expresivas de los primeros pasos en la historia de la lengua, y ha merecido últimamente justa atención (Lázaro Carreter, Lapesa, Tovar, Siles). Entre las aportaciones mayansianas habría que señalar el descubrimiento de documentos desconocidos: *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés o *Arte de trovar* de don Enrique de Villena, así como la reedición de obras relacionadas con la evolución de la lengua (Santillana, López Tamarid o atribuidas a Juan Hidalgo). De su valía escribe Lapesa: «En la primera mitad del siglo XVIII, después del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia, recién creada, los *Orígenes* de Mayans fueron la contribución más importante al conocimiento de nuestro pasado lingüístico» (1966, pág. xiv).

Dentro de su respeto reverencial por los textos bíblicos, Mayans desarrolló las ideas de Escalígero sobre las cuatro lenguas matrices (griego, latín, lenguas germánicas y eslavas), lo que le constituye en «el primero en aceptar en España una interpretación racional de las famosas *lenguas matrices*, es decir, una clasificación genealógica de las lenguas» (Tovar, 1981, págs. 384-385). En esta línea, Tovar ha señalado que Mayans fue el primer español no vasco que abordó el estudio, con las limitaciones que se quiera, del euskera, al tiempo que estudia las polémicas con Larramendi³⁷, y señala el origen de muchos de sus errores en la lectura del diccionario manuscrito de Nicolás Landuchio³⁸. Sin embargo, pese a

³⁶ José Cevallos (1724-1776), erudito sevillano, miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y de la Real Academia de la Historia de Madrid. Protegido de Campomanes, fue catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, rector de la Universidad de Sevilla y colaborador de Olavide en la redacción del *Plan de estudios*. Mantuvo larga e interesante correspondencia literaria con Mayans.

³⁷ Manuel Larramendi, jesuita vasco, autor de varios libros en reivindicación del euskera. La polémica con Mayans se debía al criterio del valenciano. Además de la obra citada de Tovar, puede verse el artículo de Jaime Siles, 1981.

³⁸ Nicolás Landuchio, italiano, autor de un *Diccionario* vasco, manuscrito de 1562, que, conservado en la Real Biblioteca, fue utilizado por Mayans en los *Orígenes*. Según Tovar, muchas de las confusiones del valenciano se deben a Landuchio, cuya obra sólo fue bien aprovechada por los especialistas contemporáneos.

que don Gregorio no tenía suficiente conocimiento de la estructura del vasco, Jaime Siles ha señalado que «fue uno de los primeros en rechazar la tesis del llamado vasco-iberismo», raíz de la polémica con Larramendi.

Mayans encuadraba acertadamente en la tradición latina las lenguas peninsulares, castellano, catalán-valenciano, portugués-gallego, e intentaba precisar, aunque no siempre con acierto, las herencias árabes, griegas, hebreas, con el intento de determinar las reglas etimológicas que explicasen el origen de la lengua. Pese a sus deficiencias (la regularidad normativa fue descubrimiento posterior de Sarmiento), el juicio de Tovar explica el estado de la cuestión: «Faltaba la constitución de la lingüística histórica, pero Mayans, como en su tiempo Aldrete, puede considerarse como uno de los precursores mejor orientados» (*Ibíd.*, pág. 392).

Además de las polémicas con Larramendi, pronto se hicieron visibles las diferencias con los redactores del *Diario de los Literatos*. Interesa señalar el hecho de que, frente al general juicio de progresistas que acompaña a los diaristas, Tovar no duda en calificar su juicio sobre los *Orígenes* de manera muy distinta: «Los críticos no disimulan su respeto por la tradición y sus celos frente a la independencia ilustrada de Mayans... A lo largo de 100 páginas del pequeño formato del *Diario* los varios autores que se confabularon contra D. Gregorio examinaron sus tesis y no dejaron de expresar su disenso contra el examen que Mayans hacía de puntos de historia nacional que todavía eran materia vidriosa para los tradicionales editores del *Diario de los literatos*» (*Ibíd.*, págs. 394, 395).

Está visto que su carácter de discípulos de Feijoo y amantes de las corrientes culturales afrancesadas no entrañaba por necesidad la modernidad filológica. Este contraste entre el método y el planteamiento sistemático de Mayans frente a la ligereza de los diaristas ha sido señalado por Siles. En ese sentido, Lapesa ha precisado: «El uso de *trabazón* y las metáforas arquitectónicas revelan que en la mente del autor (Mayans) las ideas de sistema, estructura y sentido completo se hallaban, ya que no perfiladas en concepto, sí al menos intuitas.» Y a continuación señala el atisbo del principio de estructura de Saussure o que «con el de *regla* aparece intuita como la norma de Coseriu» (1966, pág. xvi).

Hemos visto antes las diferencias de criterio respecto a los valores literarios entre Mayans y los neoclásicos: Cervantes exaltado por el valenciano y minimizado por Nasarre y Montiano, los elogios del ingenio de Lope de Vega... Basta, en este sentido, señalar las razones del rechazo de Calderón: los puntos de vista de Cervantes (Mayans), los juicios de Boileau (Luzán).

Pero había también razones políticas. El mismo Mayans afirmaba que la *Vida* de Cervantes no era sólo una historia literaria: «No espere V.S. una obra de burlas, sino un severísima sátira de estos tiempos, disfrazada entre las críticas de las obras de Cervantes», escribía a Francisco de Almeida (*cit.* en Mestre, 1972, prólogo). Por tanto, además de sus diferencias sobre el valor literario de la obra cervantina, aparece su dura censura contra el afrancesamiento cultural, el carácter superficial de las revistas (*Diario de los Literatos*), la arrogancia de la aristocracia, la dependencia del intelectual ante el poder pues la inteligencia es el supremo valor social, la falta de apoyo a los hombres de letras...

Estamos, por tanto, en el campo de la política cultural. Estaba claro que el gobierno —en la persona del secretario de Estado, José Patiño— había tomado postura, el silencio administrativo o desprecio, ante los proyectos mayansianos expuestos en *Pensamientos literarios*, en forma de carta al ministro (1734). El contraste con el favor de Feijoo, continuado en la protección a sus amigos de la Corte (los diaristas), resultaba claro. No podemos olvidar que el valenciano pertenecía a una familia austracista que había colaborado con el Archiduque en la Guerra de Sucesión. La excusa de los diaristas para atacar a Mayans estuvo en la censura de los *Orígenes* pero, en el fondo, hervían otros problemas: literarios, ideológicos, políticos. Y, entre estos últimos, no podía faltar el nacionalismo herido por la crítica mayansiana aparecida en *Acta eruditorum* de Leipzig, 1731: no se fomentan las letras en España, la inmensa mayoría de los libros son despreciables, no existen protectores y, sobre todo, los juicios negativos de Feijoo y del *Diccionario* iniciado por la Real Academia Española.

En el fondo, el valor de la crítica, como dirá en carta a Rávago: «Aun éstos no se han atrevido a negar mi doctrina y solamente con ánimo malvado han opuesto excepciones a mi amor a la patria por haber probado yo que algunos escritores que, con su ignorancia y superstición desacreditan a España, son indignos de estimación»³⁹. Aunque la acusación parece dirigida a la *España primitiva* de Francisco Javier de la Huerta y Vega, constituía la respuesta a la acusación de antiespañol lanzada por Martínez Salafranca⁴⁰.

Ahora bien, el carácter político de las polémicas resulta todavía más transparente en las discusiones sobre temas históricos íntimamente relacionados con la política cultural. Vimos cómo Feijoo, con toda su valentía, no se atrevió a enfrentarse con sentido crítico a las tradiciones nacionales. En cambio, Mayans planteó el estudio de la historia con el más riguroso método. Bastaría comparar el discurso sobre las *Glorias de España* feijoniano y el programa de ediciones de Mayans expuesto en la carta a Patiño. Sus planteamientos de reforma de la historia crítica fueron precoces. Las críticas de Martí y la lectura de la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio suscitaron su interés pues, apenas llegado a la Corte como bibliotecario real, buscó y encontró los manuscritos inéditos del gran historiador y, entre ellos, la *Censura de historias fabulosas*. Dado que los herederos de Mondéjar le ofrecieron obras inéditas del marqués, muy pronto Mayans pudo exponer sus criterios reformistas: la edición de fuentes documentales originales y la interpretación con el método crítico puesto en práctica por Mabillon. Esa era la base

³⁹ Francisco Rávago, jesuita cántabro. Amigo de José de Carvajal, fue nombrado confesor de Fernando VI, y desde el confesonario regió dirigió las grandes líneas culturales: Real Biblioteca, Comisión de Archivos, apoyo a Miguel Casiri... Fue destituido después de la caída de Ensenada.

⁴⁰ Francisco J. Huerta y Vega, clérigo y uno de los redactores del *Diario de los Literatos de España*. Estuvo unos años en Galicia, donde publicó *Anales del reino de Galicia* (1733). De regreso en Madrid, fue académico de la Historia y publicó la *España primitiva* (1738), basada en un falso cronicón, pero con la aprobación de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. Aunque el principal diarista era Martínez Salafranca, aragonés y amigo y protegido del bibliotecario real Blas Antonio Nasarre. A partir de las polémicas con Mayans, sus relaciones con el valenciano fueron muy tirantes.

de su planteamiento, que repitió reiteradamente y alcanzó una brillante expresión en la *Idea y Constitución* de la Academia Valenciana⁴¹.

El problema no estaba en los proyectos. La Administración podía responder —como de hecho hizo— con el silencio administrativo de Patiño. Era un signo de desprecio que fue aprovechado por los enemigos del erudito para lanzar sus acusaciones en el *Diario de los Literatos*. Pero, cuando esas teorías empezaron a manifestarse efectivas y el erudito demostró rigurosamente —crítica externa e interna— que el diarista Huerta y Vega había utilizado un falso cronicón (fingido por José de Pellicer) atribuido a Pedro, orador de Zaragoza, las cosas se complicaron. Las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, así como los diaristas, apoyaron a Huerta y Vega. El Consejo de Castilla encargó la censura a Mayans y a Sarmiento. El benedictino declinó el encargo: no en vano los diaristas habían defendido con pasión a Feijoo. La durísima censura mayansiana de nada sirvió, pues el Consejo dejó correr libremente la *España primitiva*.

El Gobierno pecó, en todo caso, por omisión y no actuó en favor de la crítica histórica —punto decisivo para que Mayans abandonase la Real Biblioteca—, pero, apenas unos años después, cuando el erudito publicó la *Censura de historias fabulosas* de Nicolás Antonio (1742), la actitud del Consejo dio un paso más: apoyó las ficciones históricas y persiguió al erudito por haber atacado las fingidas láminas de Granada⁴². La devolución de las obras embargadas no reparó el daño, pues la Academia Valenciana se hundió ante la actitud del Gobierno y, sobre todo, atemorizó al erudito. Se atrevió a exponer sus proyectos en público, como prólogo a las *Obras cronológicas* de Mondéjar: ediciones de Cortes, concilios, antifonarios, inscripciones, documentos reales y pontificios, monedas, códigos, fueros... Pero sus criterios críticos los reservó para la correspondencia privada. Algunos historiadores, como Burriel, siguieron sus directrices. Otros, como Enrique Flórez, manifestaron en público sus divergencias. Lo curioso es que ambos (el jesuita en determinados momentos, el agustino siempre) gozaron del favor gubernamental.

Porque, es menester recordarlo, Mayans mantuvo siempre su actitud crítica y sus relaciones con el poder fueron tensas. Todos sus intentos de colaborar con los gobernantes fracasaron. Primero por el silencio administrativo de Patiño, después por la constante acusación de antiespañol que, lanzada por los diaristas, pesó casi como una losa sobre su cabeza y, a pesar de sus apasionadas defensas ante el cardenal Molina⁴³, el secretario de Estado Carvajal o el confesor Rávago,

⁴¹ Institución cultural fundada por Mayans en 1742 con el fin de publicar una serie de obras históricas basadas en los métodos críticos. La ausencia del erudito y la actitud de las autoridades terminaron hundiéndola la Academia, que acabó su actividad en 1751.

⁴² A fines del siglo *xvi* aparecieron en la Alcazaba unas planchas de plomo, que se suponían del siglo *i*, como confirmación de los primeros mártires del tiempo de Nerón. La ficción fue apoyada por el arzobispo Pedro de Castro y su autenticidad todavía era defendida en el siglo *xviii*. Precisamente el ataque de Mayans a las famosas planchas fue el argumento utilizado para la persecución por parte del Consejo de Castilla.

⁴³ Gaspar Molina, religioso agustino, obispo de Málaga y gobernador del Consejo de Castilla. Su actitud regalista le valió el cardenalato después de la firma del Concordato de 1737. Sus relaciones con Mayans fueron siempre agrias, tanto en 1736, cuando se aprovechó del ofrecimiento de Mayans para publicar el *Parecer* de Melchor Cano, como en la persecución por editar la *Censura de historias fabulosas* de Nicolás Antonio (1742).

siempre encontró la desconfianza de los gobernantes. Claro que, detrás del poder estaban los grupos de intelectuales dirigidos y controlados por colegiales y jesuitas: Nasarre, Montiano, Luzán, Velázquez..., que dirigían las instituciones y la política cultural del Gobierno. Sólo con el acceso al poder de los manteístas (Roda) y la protección de Aranda encontró el reconocimiento de sus méritos intelectuales con el nombramiento honorífico de alcalde de Casa y Corte, la pensión vitalicia y el encargo de redactar un *Plan de estudios* con el fin de llenar el vacío producido por la expulsión de los jesuitas. El *Plan* quedó inédito y los gobernantes, según las circunstancias, siguieron los proyectos concretos de cada Universidad, y la lejanía del erudito impidió la presión necesaria para llevar a la práctica su idea, pues ni siquiera se le permitió la dirección de los estudios en la Universidad de Valencia. El centralismo del Consejo de Castilla y el influjo de Pérez Bayer marcaron el nuevo rumbo de la reforma de los estudios.

2.4.3. Europeísmo y religiosidad

Quedan dos aspectos a los que se debe aludir con la máxima brevedad: su relación con Europa y los caracteres de su religiosidad. Es muy probable que Mayans fuera el español del xviii más conocido entre los hombres de letras europeos. En 1730, al fracasar en su intento de conseguir una pavordía de leyes de la Universidad de Valencia, buscó dos líneas de comunicación con los extranjeros: Francia, a través de los hermanos Deville, editores de Lyon; Alemania, por medio del barón Schönberg y Mencke. Su colaboración con los franceses fue un fracaso y los desprecios de los Deville y del cardenal Fleury⁴⁴ constituían el símbolo de la disparidad de ideales culturales. La correspondencia posterior con Voltaire es un caso aislado de colaboración literaria. El mayor síntoma de esa incommunicabilidad es la incomprensión mayansiana del alcance de la obra de Montesquieu, aunque su interés cultural le aconsejara pedir la *Enciclopedia* desde el primer momento. Mayans no conectó cordialmente con los «filósofos».

En cambio sí encontró la mejor acogida en determinados grupos alemanes y holandeses (Leipzig, Hannover, Jena, Gotinga, Rotterdam) basados en la comunidad de ideas sobre la jurisprudencia, el humanismo y la crítica histórica. En esa línea se explica la reedición en Leipzig de *Epistolarum libri sex* (Leipzig, 1737), la publicación de *Geschichte des edlen Herrn Gregorius von Mayans und Siscar* de J. C. Strodtmann (Zeller, 1746), personaje con cuyo nombre apareció asimismo *G. Maiansii, generosi valentini, vita* del mismo Mayans (Wolfenbüttel, 1756), la edición de uno de sus más curiosos libros, *Specimen bibliothecae hispano-maiansianae* (Hannover, 1753), que dio a conocer en Alemania el valor de los humanistas españoles y facilitó la publicación de *Opera omnia* de Sánchez de las Brozas (Ginebra, 1766). Esa actividad quedaría incompleta sin aludir a las ediciones de obras jurídicas propias (*Disputationes iuris*, Leyden, 1752, y *Ad triginta iurisconsultorum fragmenta... conimentarii*, Ginebra, 1764) y, sobre todo, de los grandes juristas españoles incluidos en el *Novus thesaurus* de Meerman.

⁴⁴ Andrés Hércules Fleury (1652-1753), preceptor de Luis XV, cardenal y primer ministro de Francia.

Aunque Mayans era un jurista, la relación con los hombres de letras germánicos le permitió un mejor conocimiento de las recientes ediciones de los clásicos así como los comentarios a los jusnaturalistas, como Grocio, Pufendorf o Heinecio⁴⁵.

Sin embargo, el autor con quien parece conectar con mayor simpatía es Muratori: el modelo de historia basada en el método de Mabillon, el sentido del catolicismo limpio de supersticiones (*De superstitione vitanda*), pero con el rechazo del racionalismo (*De ingeniorum moderatione*), el carácter pedagógico de sus trabajos como la filosofía moral, demuestran una afinidad que explica el calificativo que diera Mayans al bibliotecario de Módena, «el hombre más sabio de la cristiandad». Y en la línea del ilustrado católico hay que encuadrar la actitud espiritual de don Gregorio.

La actitud religiosa aparece claramente perfilada. Basadas en un profundo conocimiento de la Biblia y los Santos Padres, sus preferencias están centradas en los humanistas cristianos españoles del siglo xvi: Fr. Luis de León, Arias Montano, Fr. Luis de Granada, Vives... Los juicios concretos serán expuestos en múltiples ocasiones. Valga como síntesis esta bella expresión: «Antes se leían con fruto las obras de los maestros Fr. Luis de León y Fr. Luis de Granada, las obras de Santa Teresa de Jesús y de otros insignes y piadosos escritores de España; pero ahora se tienen por vejece y se quieren libros al uso con una oculta impiedad y una manifiesta burlería. Yo renuevo ahora la lectura de nuestro gran Luis Vives y cuando quiero poner más atención me aplico a Arias Montano y a Fr. Luis de León, que me encanta con su penetración, piedad y buen estilo» (carta a Asensio Sales, *cit.* en Mestre, 1968, págs. 469-470).

Desde esa perspectiva, se comprende gran parte de su actividad. Así el intento de reforma de la predicación con *El orador cristiano* (1733), muchos años antes del *Fray Gerundio* del P. Isla. Y el planteamiento de una religiosidad personal en el *Espejo moral* (1734), adaptación de la *Introductio ad sapientiam* de Vives con un evidente influjo de San Agustín. Asimismo, en los aspectos más comprometidos, don Gregorio no dudó en aconsejar las corrientes más proclives al jansenismo con la incitación a la lectura de Van Espen⁴⁶, muchos años antes de que se incluyesen en los planes de estudio de la reforma carolina. De ahí que el regalismo, evidente en su colaboración con el fiscal de la Cámara del Consejo de Castilla Blas Jover (1745-1746) y en *Observaciones al concordato de 1753*, encargado por el marqués de la Ensenada, se vea matizado por un sincero episcopalismo y un suavizado conciliarismo que, por medio de amigos y discípulos, llegará a las Cortes de Cádiz.

Ahora bien, el conocimiento de las corrientes jusnaturalistas europeas le planteó una serie de preocupaciones. Una síntesis de su interpretación, que abarca el mundo clásico, el derecho natural, la revelación y el humanismo cristiano, puede leerse en estas palabras de 1746: «El primero y principal estudio de

⁴⁵ Johan G. Heinecke (Heinecio) (1681-1741). Famoso jurista alemán, conocido en España por sus libros sobre el derecho natural y de gentes.

⁴⁶ Zeger-Bernard van Espen (1646-1728), célebre canonista belga, profesor de Lovaina. En España fue muy famoso en la segunda mitad del xviii porque sus obras fueron impuestas como libro de texto por su carácter regalista y jansenista.

cualquier hombre debe ser el de su propia obligación; y es cosa vergonzosa que un cristiano ignore lo que sabía un gentil. Por eso deben leerse una y muchas veces los tres libros que Cicerón escribió *De officiis*, que ciertamente contienen una utilísima doctrina, explicada con admirable elocuencia [...] Este estudio se puede adelantar leyendo con gran atención los dos libritos de Samuel Pufendorf, *De officiis hominis et civis*, añadiendo las *Prelecciones* que sobre ellos escribió Juan Gotlieb Heinecio, y las *Observaciones y Notas* de Everardo Otón y Juan Barbeyrac. Pero debo hacer una advertencia, y es que los libros de Cicerón, como gentil, y los de Pufendorf, Heinecio, Otón y Barbeyrac, protestantes, tienen algunos errores, bien que fáciles de conocer. Por eso, después que V.E. haya leído, estudiado, entendido y meditado bien la doctrina de dichos libritos (diligencia de pocos meses), debe levantar su consideración a otra más sublime, que es la divina. Y como ésta es semejante al maná, que causa hastío estando el gusto estragado con la doctrina puramente humana, es menester empezar a cebar el gusto con algún librito que, estando amasado y sazonado con las Divinas Letras, junte el estudio de las propias obligaciones con el buen método y elegancia de estilo. Tal es el *Dictatum christianum* del doctor Benito Arias Montano...» (Mestre, 1990b, págs. 171-172).

Es decir, Mayans es el símbolo de la posibilidad de una Ilustración hispana, en realidad una utopía que el tiempo demostrará inviable.

2.5

El P. Martín Sarmiento

2.5.1. Erudición innovadora y colaboración con Feijoo

La figura del P. Martín Sarmiento (1695-1771) ha tenido la desgracia de haber sido estudiada siempre a la sombra de su correligionario Feijoo. Marañón, el gran admirador del autor del *Teatro Crítico*, expresaba con certeza: «Tenemos con él (Sarmiento) una deuda los españoles de ahora y se la pagaremos cuando sea la ocasión propicia» (1952-1961, pág. LXXVIII). Aunque, a decir verdad, Sarmiento no ayudó mucho a la curiosidad de los historiadores. Su proverbial alergia a imprimir —tenazmente mantenida y aun confirmada con convicción en *El porque sí y porque no*— y las continuas alusiones a su actividad negativa ante correspondencias o relaciones intelectuales, han contribuido a crear una imagen un tanto engañosa de su persona. Finalmente, la despreocupación de sus hermanos de orden religiosa, sólo compensada por la reverencia admirativa del duque de Medina-Sidonia, las deficiencias en las primeras impresiones —muy escasas, por cierto—, la complejidad y dispersión de sus escritos..., son factores que han contribuido a que la imagen de Sarmiento haya quedado muy difuminada y poco precisa. Marañón no cumplió su deseo, pero historiadores posteriores (Pensado

y Dubuis, entre otros) han contribuido a clarificar muchos aspectos esenciales del pensamiento y obras histórico-literarias de Sarmiento.

No deja de sorprender el hecho de que la mayoría de los hombres de letras de la primera generación de ilustrados critique con dureza la enseñanza universitaria recibida: Martí, Feijoo, Sarmiento, Mayans..., censuran los cartapacios, las disputas dialécticas sin contenido doctrinal, el encasillamiento escolástico. La antipatía de Sarmiento por la Universidad se trasluce en sus palabras: «He dicho con gracia que las *Universidades* se fundaron en los siglos de la *barbarie* y que se fundaron las *academias* en el siglo de la *charlatanería*» (*La educación de la juventud*, núm. 4).

Sin embargo, Sarmiento pudo, desde el primer momento, vislumbrar un mundo cultural nuevo. Aunque habla con frecuencia de la necesidad de ser autodidacta, recibió aires renovadores. En principio, porque sus profesores de San Vicente de Salamanca y sus compañeros de San Martín de Madrid mantenían una actitud cultural abierta. Él mismo comenta de su tiempo salmantino: «registré a mi gusto la biblioteca del colegio y allí copié del tomo de Ambrosio Teseo⁴⁷ sus cuarenta alfabetos orientales. Y serví de amanuense al Rmo. Navarro, que imprimía su tomo *De fide, spe et charitate*» (*cit.* en Pensado, 1977, pág. 7 n.). Y no podemos olvidar que Navarro, aunque imprimiera en esas fechas un libro teológico, es conocido por sus simpatías humanistas (Manuel Martí aconsejará a Mayans salude de su parte al benedictino), corresponsal y colaborador de los maurinos, lector de Dupin⁴⁸ y, a juicio de Dubuis, ejemplo de personaje atraído por la crítica entre los españoles de finales del xvii. En esta línea, no tardaría en acompañar al P. Mecolaeta en su trabajo de catalogación del riquísimo archivo documental de la catedral de Toledo.

Las múltiples relaciones de los benedictinos de la Congregación de Valladolid con los grandes investigadores maurinos son conocidas gracias a los trabajos de Dubuis. Y aunque, a su juicio, Sarmiento no parece haber tenido correspondencia directa con los monjes de San Mauro, constituirán el ejemplo a seguir y referencia obligada como paradigma cultural. Así intentará explicar la «indiferencia con que siempre he mirado todo género de poesía» en la lectura de unas palabras de Mabillon: «Este dictamen de un sabio tan grande como Mabillon le leí en la edad en que ni siquiera había tentado si mi genio se inclinaba o no a la poesía, pero me preocupó tanto, que jamás pensé en semejante tentativa» (*Memorias para la historia de la poesía...*, núm. 5).

Ciertamente Sarmiento, como Mabillon, será historiador y no poeta. E historiadores eran los otros maurinos admirados por Sarmiento: D'Achery, Martène, Martianay, Sainte-Marthe, Montfaucon, Ruinart... Esta noble admiración explicará el interés para crear un *Corpus* diplomático español similar al de los maurinos y, a su ejemplo, el intento de proponer el modelo de monje dedicado al estudio y al coro.

⁴⁷ Ambrosio Teseo (1469-1543), orientalista italiano, canónigo de Letrán y asistente al Concilio del mismo nombre. Mantuvo frecuentes relaciones con los monjes orientales y fue profesor de siríaco y de caldeo en Bolonia.

⁴⁸ Luis Elías Dupin (1657-1719), teólogo y profundo conocedor de la historia eclesiástica primitiva.

Por lo demás, conviene añadir la breve alusión al conocimiento de un autor durante los años de formación: su lectura y admiración desde su juventud por Caramuel, uno de los pocos españoles que se mantuvieron abiertos a las corrientes europeas de pensamiento, especialmente las científicas.

Con esa formación intelectual, quedan claros los motivos de proximidad en los planteamientos culturales con Feijoo: superar la exclusividad de la escolástica y tomar el modelo de los maurinos: «No debe afianzar la orden su lustre en los solos que siguen silogismos, o sermones varios. Ni uno ni otro ejercicio siguen los más famosos monjes de San Mauro, que tanto ilustran la Iglesia, la religión y la Europa. No se hizo Aguirre famoso por sus tomos de escolástico, pues se venden a peso, sino por sus concilios, que se pesan a plata» (Dubuis, 1982, pág. 477). Valga el comentario de Dubuis: no se trata de la «nostalgia del humanista» que desea la restauración y el uso del buen latín, sino «una condición fundamental de la apertura de espíritu». El contraste con los ilustrados valencianos es evidente y el mismo Mayans lo hará observar, comentando a Burriel con malicia que Pérez Bayer había enviado su *Damasus et Laurentius hispanis vindicati* (1756) a los intelectuales de la Corte, y en concreto a Sarmiento: «Habrán aprendido latín después que yo falto» (13 de octubre de 1756).

Apertura de espíritu que le compromete en la empresa cultural feijoniana. Es innegable que la orden benedictina estaba, con todo su poder, detrás de Feijoo, pero fue Sarmiento quien aportó sus cualidades, interés y esfuerzo. Porque, en el fondo, admiraba a su antiguo maestro y amigo, a quien llamó «milagro de erudición en todo género de letras divinas y humanas» y cuyo estilo castellano celebraba, pese a ser nativo de Galicia. De las aportaciones de Sarmiento no puede dudarse: trabajos de preparación en los trámites de imprenta y de venta (importantes y gravosos), relaciones con el grupo social que protegió la empresa del *Teatro Crítico*, especialmente los Goyeneche y, sobre todo, aportaciones bibliográficas. Así lo confesaba el mismo Feijoo: «Apunta, pues, todas las citas y especies, de cuya verdad o falsedad quisieses asegurarte, y acude con ese apuntamiento al Maestro Sarmiento. Él te abrirá al punto los autores y te hará patente que no hay cita, ni noticia suya, ni mía, que no sea verdadera, y que todas las que él ha notado de falsas en los contrarios ciertamente lo son» (*Teatro*, V, Prólogo).

Mayor elogio a la erudición de Sarmiento, imposible, pero al mismo tiempo evidente testimonio de la colaboración mutua en la búsqueda de autores y textos utilizados en el *Teatro Crítico*. Desde esa perspectiva adquiere pleno sentido su *Demostración crítico-apologética del «Teatro Crítico Universal»* (1732). Venía a defender su esfuerzo personal. El mismo Sarmiento escribiría en su *Autobiografía*: «Quiso el Rmo. Feijoo que yo corrigiese sus tomos; así lo hice hasta su muerte y formé 14 índices de dos pliegos (es decir, 28). Con esta ocasión mantuve correspondencia epistolar con él y por el cajón en que conservo sus cartas se conocerá cuántos pliegos habré escrito yo en mis cartas por tantos años» (Stiffoni, 1973 n. 16).

Es decir, una parte de la actividad intelectual de Sarmiento estuvo centrada en la colaboración con Feijoo, tanto en el *Teatro* como en las *Cartas*: compra y envío de libros desde Madrid o, quizá más importante, la búsqueda de textos para demostrar un juicio. Valgan, por ejemplo, las palabras que transcribe Delpy: «Supuesto que, cuando llegue ésta, tendrá ya V.P. sus libros colocados,

puede desde luego aplicarse a buscarme autoridades de Padres, o de hombres señalados, al asunto de que la filosofía (o *in genere* o la aristotélica) es inútil para explicar los misterios de la fe» (31 de mayo de 1738). En esta línea, los análisis de su biblioteca, hechos por Stiffoni y por Dubuis, demuestran una apertura intelectual hacia las nuevas corrientes culturales, en especial las características del empirismo, desde Bacon a Locke y Newton o sus sucesores.

Ahora bien, Sarmiento no se limitó a colaborar con Feijoo. Su actividad es mucho más amplia y tanto su curiosidad como su erudición superan en mucho las del autor del *Teatro Crítico*. Esa superioridad era conocida por sus coetáneos y confesada por un personaje como Mayans, que ninguna simpatía manifestó por los dos. La actividad de ambos, hoy bien conocida, lo demuestra con claridad.

Por lo demás, la imagen creada por él y transmitida por amigos y enemigos no responde exactamente al monje retirado en su celda y aislado del mundanal ruido intelectual. Una lectura de sus obras, su actividad literaria, los nombramientos con que fue agraciado y, sobre todo, el epistolario de sus coetáneos, demuestran que su celda era algo más que el lugar de reunión de amigos que trataban de temas literarios. El mismo Sarmiento, después de confesar su carácter retraído y contento de su retiro, recuerda los favores que le concedía el cardenal Valenti Gonzaga durante sus años de nuncio en Madrid, hasta el extremo de que, a pesar de sus esfuerzos por evitarle compromisos, se vio obligado a molestarle en algunas ocasiones. Más aún, de sus vinculaciones y amistades con los hombres de letras en la Corte, durante los mismos años de la década de 1730, no existe la menor duda. Al menos, ésta era la idea generalizada, y Mayans acusará a Sarmiento de colaborar con los autores del *Diario de los Literatos de España*, junto con Iriarte, en la dura polémica suscitada con motivo de los *Orígenes de la lengua española* y de la *Conversación de Plácido Veranio* (1737).

Sea cierta o falsa la acusación, Sarmiento gozaba de prestigio entre los hombres de letras y entre las instituciones. En esa línea, el Consejo de Castilla le encargó la censura de la *España primitiva* de Huerta y Vega, diarista y académico. No deja de ser un síntoma de su actitud el hecho de que evitara compromisos (el *Diario* había defendido a Feijoo) y dejara a Mayans toda la responsabilidad de la censura. Gran concepto de erudito alcanzó entre los hombres de letras que acudieron con creciente frecuencia a la celda del monasterio de San Martín: Juan de Iriarte, «íntimo» del benedictino según Martínez Pingarrón, Blas A. Nasarre, Agustín Montiano, Enrique Flórez, Andrés M. Burriel, Miguel Casiri... La lista podría ampliarse. Pero interesa señalar que también acudían políticos y aristócratas. El más conocido es, sin duda, el duque de Medina-Sidonia, que visitaba regularmente al benedictino desde 1746, como indicaba la duquesa madre a Mayans (que había sido su preceptor) al tiempo que confesaba los progresos intelectuales del joven aristócrata desde que trataba a Sarmiento. Sin olvidar, claro está, a un personaje tan caracterizado como Campomanes.

En ese ambiente resulta coherente el nombramiento de Sarmiento como cronista de Indias (1750) o los frecuentes rumores de su candidatura a la sucesión de Nasarre en la Real Biblioteca, dada la amistad con Rávago y Burriel (1751). Pensado insinúa que en esas circunstancias podría haberse encargado un informe previo al Catastro de Ensenada, que después censuró por no haberse realizado con mayor perfección. Con toda seguridad, en el entorno de la celda y como fruto

de su amistad con los bibliotecarios reales es menester buscar el origen de las *Reflexiones literarias para una biblioteca real* solicitadas por Juan de Iriarte. ¿Y por qué no pensar en ese círculo para encontrar el origen del Real Decreto, preparado por el secretario de Estado, José Carvajal (en cuyo círculo estaba Montiano), por el que se prohibía atacar al P. Feijoo por ser autor del agrado del monarca?

Porque en el círculo de políticos que rodeaban a Sarmiento se vislumbra una actitud reformista que encaja con las preocupaciones sociales del benedictino. Sarmiento ciertamente tuvo que defender los monasterios de su orden ante los ataques de leguleyos que insinuaban que en los monjes había que buscar la raíz de la decadencia agraria de Galicia. Ahora bien, Pensado ha insistido en el reformismo del benedictino: su defensa del campesino y de los ganaderos, sus ataques a los funcionarios, administrativos e intermediarios que cobraban pesados impuestos y no daban servicios. El título del libro de Pensado es muy expresivo: *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo*; especialmente, hubiera podido añadir, respecto al campesinado español.

Ahora bien, a nosotros nos interesa la celda de Sarmiento como centro de cultura, y su importancia es innegable. Su comunicación literaria le permitirá leer (o, al menos, tener de ellas noticias claras) una serie de obras, algunas de ellas inéditas en la época, esenciales para el conocimiento de la literatura castellana. Así, en 1745, cuando escribe *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* para el cardenal Valenti Gonzaga, conoce ya la famosa carta del marqués de Santillana al condestable de Portugal sobre la poesía. «Leíla en un códice manuscrito; y tiene la extensión de dos pliegos de imprenta. No la vi impresa hasta ahora: ni aun tengo noticia que lo esté» (*Memorias*, cap. VI).

En efecto, no estaba impresa y sólo apareció en 1779, gracias a Tomás A. Sánchez. La precocidad de su conocimiento puede deducirse del hecho de que el curioso sevillano José Cevallos había encontrado una copia de la carta del marqués, antes de que publicara los fragmentos el P. Terreros en la *Paleografía* (1756). Cevallos ya había enviado una copia a Enrique Graef⁴⁹, pero la censura de los *Discursos mercuriales* había impedido que llegara al público, aunque el sevillano comunicó todas estas noticias a Mayans en 1759, añadiendo un comentario al marqués de Santillana que demostraba un conocimiento muy superior al de Luis José Velázquez en *Orígenes de la poesía castellana* (1754). Estos comentarios pueden leerse en la edición por Mestre de la *Correspondencia de los ilustrados andaluces*.

2.5.2. A la Historia por medio de la Poesía

Las buenas relaciones de Sarmiento con sus hermanos de religión le proporcionaron muchas noticias literarias. Es cierto que no le interesaba mucho la belleza formal en la poesía, lo que repite con frecuencia al manifestar su desprecio por la retórica o el estilo. Pero sí le importaba, y mucho, la evolución lingüística, que ve expresada, como no podía ser menos, en los primeros poetas. Así, después

⁴⁹ Juan Enrique Graef, periodista español, fundador y director de *Discursos mercuriales, económicos, políticos*, de escasa duración. Tuvo la publicación dos etapas. La primera en 1752 y la segunda en 1755-1756, fecha en que fue prohibida por el Gobierno.

de hablar de los adagios, refranes, proverbios y redondillas, expone su criterio sobre los versos alejandrinos, que él prefería llamar «versos de Berceo: porque el antiquísimo poeta castellano Gonzalo de Berceo, o de Verceo, monje benedictino en el monasterio de S. Millán, compuso muchas poesías en este metro, que aún se conservan» (*Memorias*, núm. 432). Y en su afán de conocer datos biográficos y literarios de Berceo, solicita noticia al abad de San Millán, su antiguo compañero en las investigaciones de la catedral de Toledo, Diego Mecoleta. Sarmiento expone con morosidad la relación de los poemas allí conservados, con copia de versos, y en algún caso coteja con copias de la Real Biblioteca y señala los poemas desmembrados y enviados a Silos, al tiempo que no duda en proponer se llame a Berceo el «Ennio español», con más razón que a Juan de Mena. No será sólo Gonzalo de Berceo. También el *Poema* de Alexandre, las «poesías» del Arcipreste de Hita y de Pero López de Ayala (*Ibíd.*, núms. 442, 555-559).

El afán por llegar a la historia por medio de la poesía, así como su deseo de conocer la historia del lenguaje, le impulsaron a buscar las manifestaciones de nuestra poesía vulgar íntimamente relacionadas con las crónicas. Y por necesidad, dadas las circunstancias, el *Poema de Mio Cid*. Transcribo sus palabras, que constituyen un síntoma de su agudeza, pero también de su prudencia: «En este género he visto otras poesías (además de la crónica y de romances sobre el héroe), aunque sólo citadas, las cuales seguramente son muy antiguas. A esta clase pertenece un fragmento poético de la Historia del Cid, que he visto manuscrito. Sacóse de un códice en pergamino que se guarda en el archivo del Concejo de Vivar, patria del Cid Campeador.» Y aunque transcribe unas estrofas, «como no he visto dicho códice», sólo se atreve a sentenciar sobre la antigüedad por el estilo y el metro (como el de Berceo, dice). «Así creo que este Poema es el más antiguo en orden a las cosas del Cid. Pero no me atrevo a determinar la época fija» (*Ibíd.*, núms. 551, 552). Sólo en 1779 Tomás A. Sánchez imprimió el *Poema*, basado en el manuscrito que le proporcionó Llaguno Amírola.

Pero las relaciones literarias de Sarmiento, lo hemos visto, no se limitaban a los correligionarios. Y a esos otros interlocutores facilitó con generosidad noticias, intuiciones, juicios... Aportaciones que fueron en algún momento muy interesantes. Ése es el caso de la patria de Cervantes. Es bien sabido que cuando Mayans redactó la *Vida de Miguel de Cervantes* (1737) se ignoraba la ciudad que le viera nacer. El valenciano enumeró las ciudades que se atribuían tal mérito y centró su trabajo en los juicios literarios. Nadie pareció preocuparse, hasta que Sarmiento, tras la lectura de la *Topografía e Historia general de Argel* del P. Haedo, dedujo con lógica el nacimiento de Cervantes en Alcalá y, sin mayores remilgos y con la mayor generosidad, lo comunicó al librero Manuel de Mena. Así se deduce de las noticias facilitadas por el mismo Sarmiento, que coinciden con las palabras de Martínez Pingarrón a su amigo Mayans: «Estando en casa de Mena días pasados, encontré con un amigo mío que estaba apuntando lo que va en el papelito adjunto, y yo lo anoté para enviarlo a Vmd. [...] Lea Vmd. todo el capítulo de donde está tomada y haga su combinación; y si fuere menester pediré yo al abad de Alcalá [...] que me envíe una certificación de la fe de bautismo de Cervantes» (*Epistolario. Mayans y Martínez Pingarrón*, carta de 9 de junio de 1752).

El texto es suficientemente explícito, y en cartas posteriores comentará el origen del conocimiento de Haedo, gracias a la noticia de Sarmiento, así como sus

gestiones ante el abad de Alcalá, y la actitud de Montiano, que se apresuró a publicar la fe de bautismo, con disgusto del mismo Pingarrón y del bibliotecario mayor Juan de Santander. En consecuencia, el razonamiento de Pensado, al rechazar los argumentos de Juan Antonio Pellicer por los que atribuía la paternidad de la noticia sobre la patria de Cervantes a Juan de Iriarte (por insinuación del sobrino del último), está plenamente justificado, y a Sarmiento hay que atribuir el mérito, tanto por el valor que en sí mismo tiene como por su generosidad al comunicarlo.

En otras circunstancias hay que situar la redacción de la *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes*. Porque en los mentideros literarios de la Corte corrió la noticia de la existencia de otro Miguel de Cervantes, nacido en Alcázar de San Juan, y se lanzó la posibilidad de que este último fuese el autor del *Quijote*. No deja de llamar la atención que también en 1761, fecha en que Sarmiento redactó la *Noticia*, recibiera Mayans la misma noticia, facilitada por Ramón Jover, y que rechazara con rotundidad semejante posibilidad. En el caso concreto del benedictino, basándose en la cronología, demostró con lógica y método la imposibilidad de atribuir la paternidad del *Quijote* al Cervantes de Alcázar de San Juan. Pidió prestada la biografía mayansiana, que todavía no había leído, reconoció los méritos del valenciano, celebró sus aciertos, evitó emitir su juicio sobre los méritos literarios del autor del *Quijote* y escribió su conocida obra.

Porque Sarmiento, en el fondo, era un historiador, de la lengua castellana y de la gallega, de la literatura en prosa y en verso, y su ideal estuvo siempre en la actitud crítica de los monjes de San Mauro. Y sus aportaciones al estudio de la lengua gallega han sido uno de los temas mejor estudiados, y con razón, por los filólogos e historiadores de la lengua. Y, dentro de esos estudios, sobresale su formulación de las «leyes de etimología» latino-románicas como «teoremas» según el método euclidiano, que constituyen, en palabras de Lapesa, «auténtico preludio de las “leyes fonéticas” con que los comparatistas y neogramáticos del siglo xix echaron los cimientos de la moderna gramática histórica» (Lapesa, 1987, pág. xx).

Salvo la huida ante la encargada censura de la *España primitiva*, su postura ante los estudios históricos siempre fue decidida y valiente: evolución progresiva en su crítica de los falsos cronicones, rechazo de los fingidos hallazgos arqueológicos de Granada, exigencia del conocimiento directo de los documentos originales, la cronología como instrumento esencial en la prueba del hecho histórico. De ahí la necesidad sentida y la solicitud reiterada, en la línea de Mayans y de Burriel, de la publicación de fuentes documentales: bularios, antifonarios, crónicas, concilios, fueros, leyes..., hasta de los poetas antiguos y modernos, viajes o relaciones de Indias. En este sentido, la historia llega a la pedagogía porque un maestro, a la edad de cuarenta años, debe haber aprendido bien lo que ha estudiado y «podrá con facilidad reducir a un método histórico el método de enseñar a la juventud» (*La educación de la juventud...*, núm. 197).

Como todos los ilustrados, Sarmiento tiene sus inquietudes pedagógicas porque, a su juicio, la enseñanza es el instrumento de reforma cultural y social. De ahí *La educación de la juventud* que, según el criterio de Azorín, era una de las más geniales obras de nuestra literatura. Escrito en 1768, constituye un acto de reflexión sobre su vida intelectual. Desde sus recuerdos y, en el fondo, sus frustraciones, el benedictino censura las costumbres docentes españolas de la época, intenta analizar las razones del fracaso escolar, detesta el sistema de castigos y los

métodos memorísticos, lamenta la masificación escolar, la imposición de una lengua extraña para aprender el latín, insiste en la necesidad de enseñar al niño por medio de cosas visibles que tiene a su alrededor, critica con dureza la Universidad insistiendo en las deficiencias de los maestros, aunque no olvida la despreocupación de los estudiantes... Todo ello le lleva a emitir un juicio nada optimista: «la grande dificultad consiste en hacer *recto juicio de los talentos del niño*, que ha de *aprender*, y de los del *maestro*, que ha de *enseñar*. La experiencia repetida de haber tan pocos doctos sobresalientes en España, y en tantos siglos, hace manifiesto que muchos mentecatos se pusieron al estudio, o que muchos idiotas se metieron a ser maestros, o que han sido muy comunes los dos gabarros simul» (*Ibíd.*, núm. 63). Nadie negará que se trata de un problema de permanente actualidad.

Desde esa perspectiva se comprende con facilidad que Sarmiento intentara la reforma de los estudios en su orden benedictina. El modelo lo eran los monjes de San Mauro y el camino claro: estudio y coro. «Los monjes de San Mauro, que tanto nos ilustran, y no por eso faltan al coro.» Pero los monjes de la Congregación de Valladolid no alcanzaban, a su juicio, el ideal, especialmente en el campo del estudio. Sus quejas serán permanentes, como ha demostrado Dubuis. Sólo el general Balbuena oyó las lamentaciones e hizo una llamada general a la orden e insistió de nuevo en la lectura del *Tratado de los estudios monásticos* (1757). Pero el intento de crear una escuela benedictina, el gran esfuerzo para formar un grupo de archiveros similar al de San Mauro, no logró su objetivo. Mabillon suponía el deseo de saber y los españoles, según Sarmiento, no lo tenían.

Y la última frustración: el *Corpus* diplomático español, tema estudiado con minuciosidad por Dubuis. Campomanes, el poderoso fiscal del Consejo de Castilla, como director de la Real Academia de la Historia, propuso a los superiores de la orden la redacción del *Corpus*, bajo la dirección de Sarmiento (1770). Viejo ya, no podía negarse a semejante empresa, que fue iniciada con relativo entusiasmo. Pero, muerto Sarmiento en 1772, la empresa quedó bajo la dirección del P. Ibarreta, el transcriptor de Gonzalo de Berceo, aunque tan meritorios esfuerzos no alcanzaron las metas propuestas. Quizá fuera un síntoma el abandono en que quedaron los manuscritos de quien fuera el más entusiasta impulsor de la reforma de los estudios de la orden benedictina en España.

2.6

Francisco Pérez Bayer y Francisco Cerdá y Rico

2.6.1. El reformismo ilustrado de Pérez Bayer

Dejemos el marco de influencia de Feijoo y volvamos a dos valencianos marcados por la impronta mayansiana: Pérez Bayer y Cerdá y Rico.

La importancia de Pérez Bayer radica más en su actividad en la política cul-

tural que en la creación literaria. Sus aportaciones al reformismo de los gobiernos de Carlos III le convierten en el exponente más claro de los logros y límites de los proyectos culturales ilustrados.

Nacido en Valencia (1711-1794), estudió teología en la Universidad valenciana y derecho en Salamanca; estudios que no le impidieron conectar con la potente corriente humanista propiciada por sus paisanos. Como estudiante, fracasó en el intento de ingresar en el Colegio Trilingüe salmantino, pero ganó la confianza del obispo (Sancho Granado) y cabildo, que informaron de sus cualidades al arzobispo de Valencia, Andrés Mayoral, que lo nombró su secretario. Asimismo, desde Salamanca inició correspondencia literaria con Mayans, a quien consideraba el heredero del humanismo español (1736).

El viraje intelectual de Bayer se hizo visible entre 1740 y 1745. Así se trasluce con claridad en la correspondencia con Mayans: la admiración por Martí, el descubrimiento de los grandes humanistas del *xvi*, tanto españoles (Antonio Agustín, Arias Montano) como extranjeros (Erasmus, Vosio), el desprecio por la escolástica y la moral casuista... Especial relieve adquiere su admiración por Arias Montano, suscitada por Mayans, que constituirá el inicio de una actividad intelectual centrada en el estudio de las lenguas orientales. En esa línea consiguió la cátedra de hebreo en la Universidad de Valencia (1745) y al año siguiente en la de Salamanca, donde se consideró, desde un principio, como el profeta de las nuevas corrientes intelectuales y apóstol de los humanistas, simbolizados en Arias Montano y Antonio Agustín.

Ahora bien, las oposiciones a la cátedra salmantina demostraron la habilidad de Bayer. Logró el apoyo del arzobispo Mayoral que, como ex colegial, le ganó la confianza del obispo de Salamanca y de los colegiales. En estricto paralelismo consiguió el apoyo de los jesuitas por medio del P. Panel, preceptor de los infantes reales, y aun del mismo Burriel, hasta el extremo de lograr la felicitación personal del padre confesor, Jaime Antonio Fèvre. Finalmente, también logró el favor de Blas Jover, fiscal de la Cámara del Consejo de Castilla, por medio de Mayans. Situado en Salamanca, mantuvo frecuentes pleitos con el claustro universitario, de los que siempre salió vencedor gracias al apoyo del Consejo de Castilla.

El paso siguiente fue la Corte. De nuevo colegiales y jesuitas facilitaron su carrera. Con el intento de atemorizar a la Curia Romana en las negociaciones sobre el Patronato Real, el Gobierno de Fernando VI creó la Comisión de Archivos, a cuya cabeza puso al P. Andrés M. Burriel. Pérez Bayer fue nombrado su colaborador en la consulta del archivo de la catedral de Toledo. Su actividad, al parecer no muy grande, fue premiada con una pensión vitalicia (600 ducados), el canonicato de Barcelona y, años después, con un viaje de estudios a Italia.

Estamos en la etapa clave de su vida (1754-1758) porque, hábil e inteligente, dio un sutil viraje: Bayer se acercó ideológica y políticamente a los manteístas. Así encontró el favor de Ricardo Wall, secretario de Estado, que le encargó la visita oficial al Colegio de San Clemente de Bolonia, estableció sincera y duradera amistad con Roda, funcionario de la Secretaría de Estado y después agente de preces y embajador en Roma y, sobre todo, visitó en Nápoles al futuro Carlos III, cuya confianza ganó para siempre. Su regreso a España como canónigo de Toledo, los encargos del Gobierno en la catalogación de la biblioteca de El

Escorial o en informes de arqueología o numismática, el proyecto de Wall⁵⁰ de colocarlo al frente de la Real Biblioteca, en sustitución de Juan de Santander..., constituyen una serie de manifestaciones de su poder en la Corte. Con el nombramiento de Manuel de Roda como secretario de Gracia y Justicia en 1765, Bayer consolidó sus posiciones.

De cualquier forma, el papel cultural de Bayer quedó definitivamente plasmado cuando, después del extrañamiento de los jesuitas en 1767, fue nombrado preceptor de los reales infantes. Naturalmente no era, ni se consideraba, un mero profesor de latín de los hijos del monarca. A su juicio —y quizá al de los coetáneos— su misión era más ambiciosa: trazar las líneas de la reforma cultural proyectada por el Gobierno de Carlos III. El favor de Roda, ministro encargado de la enseñanza y del control del clero, y el afecto de Carlos III explican el poder alcanzado por Bayer.

La expulsión de los jesuitas marca el punto clave del reinado. Porque jesuitas y colegiales habían pretendido trazar las directrices culturales españolas durante la primera mitad del siglo. Los jesuitas, desde el confesonario regio y con su capacidad en la distribución de las prebendas eclesiásticas. Los colegiales, con el favor de los ministros y, sobre todo, del Consejo de Castilla. Pero a partir de la descomposición del equipo Carvajal-Ensenada-Rávago, se inicia una pugna por el control de la política cultural entre jesuitas-colegiales, por un lado, y manteístas, por otro, que duró aproximadamente una década. El nombramiento de Roda para la Secretaría de Gracia y Justicia fue un evidente síntoma del triunfo de los manteístas. Desde ese fecha, 1765, la ruina política de jesuitas y colegiales era cuestión de tiempo. La expulsión de los padres de la Compañía tuvo lugar en 1767 y el primer ataque sistemático contra los colegiales se hizo visible en 1771. Entre ambos hechos hay una conexión tan íntima que no escapó a los coetáneos. El eje que coordina desde el poder político los pasos es, sin duda, Manuel de Roda.

Expulsados los jesuitas, fue el secretario de Gracia y Justicia quien encargó a Mayans la redacción del *Plan de estudios*, que en teoría debía abarcar una reforma unitaria y global de los estudios. Las circunstancias aconsejaron a los políticos la táctica posterior de adaptar el plan a cada Universidad. Y en el entorno de Roda, con su apoyo y favor, emprendió Bayer la redacción del *Memorial por la libertad de la literatura española*, recientemente publicado (1991).

Dos grandes planos podemos observar en su planteamiento reformista. En primer lugar, el aspecto propiamente cultural, basado en la reforma universitaria. El ideal de los siglos xv y xvi —el modelo del Siglo de Oro— se vislumbra con claridad. La decadencia cultural, en especial de la Universidad, se produjo como consecuencia de los abusos propiciados por los colegios mayores, que encontraron siempre el favor y apoyo apasionado del Consejo de Castilla. Estamos ante un estudio serio, documentado y con grandes aportaciones de experiencia personal y de conversaciones con los protagonistas (Sala Balust, 1958). El se-

⁵⁰ Ricardo Wall, político irlandés al servicio de Fernando VI y Carlos III. Ocupó la Secretaría de Estado poco después de la muerte de Carvajal e inició la protección a los manteístas con una política claramente antijesuita. Wall fue el primero en solicitar los manuscritos copiados por Burriel en la Comisión de Archivos.

gundo plano es más bien socio-político: se trata de acabar con un grupo social que quedaba en gran parte fuera del control del monarca absoluto. Es menester confesar que Bayer tuvo la habilidad de presentar su *Memorial* bajo esta segunda vertiente y motivar con ello la actuación decidida del monarca y de los ministros manteístas.

Ahora bien, si Pérez Bayer pretendía acabar con el poder político del grupo social de los colegiales mayores —lo que parece demostrar una lectura desapasionada y a distancia del *Memorial*—, consiguió plenamente sus objetivos al acabar con la «casta colegial». Pero si en realidad buscaba superar las deficiencias universitarias, e insuflar en los universitarios españoles el espíritu de investigación histórica o científica, así como evitar las implicaciones de la cátedra como trampolín político, sus pretensiones fueron un rotundo fracaso. La supresión de los Colegios Mayores era el paso paralelo a la expulsión de los jesuitas. Los manteístas habían logrado desembarazarse de sus enemigos en las directrices de la política cultural, pero eso no entrañaba por necesidad la superación de los defectos seculares, que volvieron a aparecer (Mestre, prólogo a Pérez Bayer, 1991).

Insistimos en esos aspectos del pensamiento de Bayer porque, desde el alto cargo que ocupó, con el favor del Gobierno y el afecto de Carlos III, el preceptor de los reales infantes influyó como nadie en las líneas culturales del reinado: planes de estudio de los Reales Estudios de San Isidro, redacción de los decretos de reforma de los Colegios Mayores, control de la Universidad de Valencia con su influjo decisivo en la génesis y aprobación del *Plan* del rector Blasco, el favor a Juan Bautista Muñoz tanto en la creación del Archivo de Indias como en el encargo de la *Historia del Nuevo Mundo*, censura de los falsos hallazgos arqueológicos de Granada...

En cuanto a las obras personales de Pérez Bayer, podemos distinguir dos bloques. Los trabajos latinos, centrados fundamentalmente en aspectos históricos (*Damasus et Laurentius hispanis vindicati*, 1756, con gran dosis de nacionalismo, o *Divina Magni Basilii liturgia graecae et latinae cum notis*, 1762), epigráficos (inscripciones hebreas, polémicas con Gerardo Tichsen sobre las monedas «hebreo-samaritanas», 1781) o bibliográficos (índice de los códices latinos, hebreos y españoles de la biblioteca de El Escorial, hoy todavía manuscritos). Habría que reconocer, en este sentido, la parte que le corresponde en la traducción de Salustio, aparecida a nombre del infante don Gabriel. Relieve especial merece la reedición de la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio (1788), con la adición de notas inéditas del propio autor.

También quedan manuscritas muchas de sus obras castellanas. Así, sus viajes por Italia, Andalucía y Portugal, que podrían contribuir al mejor conocimiento de las relaciones culturales de nuestros ilustrados con Europa. Sólo muy recientemente se ha publicado el *Memorial por la libertad de la literatura española* (1991), aunque queda todavía inédito el *Diario* de la reforma de los Colegios Mayores, que constituye la mejor crónica, acompañada de los documentos justificativos de los reales decretos.

Hoy la mejor fuente impresa del pensamiento de Pérez Bayer, además del *Memorial* citado, es la correspondencia mantenida a lo largo de cincuenta años con los hermanos Mayans, donde pueden observarse los puntos básicos comunes y las diferencias de sensibilidad y actitud respecto al poder.

2.6.2. Cerdá y Rico: Historia crítica, humanismo y literatura española

La actividad cultural de Cerdá y Rico (1739-1800) resulta incomprensible al margen del grupo ilustrado valenciano. Perteneció a la generación nacida alrededor de 1740: Vicente Blasco en 1735, Juan Bautista Muñoz y Antonio J. Cavanilles en 1745, y él mismo en 1739. Hombres de letras, se sabían herederos de una reciente tradición cultural cuyas figuras más sobresalientes eran Manuel Martí y Gregorio Mayans en el campo del humanismo y de la historia crítica. Eran asimismo conscientes de que la presencia en la Corte potenciaba en gran manera sus aportaciones culturales y la carrera política de Pérez Bayer les abría el camino y les servía de acicate. En ese marco hay que situar la actividad de Cerdá (Mestre, 1970, 1980).

Nacido en Castalla (hoy provincia de Alicante) estudió derecho civil y canónico en la Universidad de Valencia. No deja de ser un síntoma el hecho de que, mientras estudiaba filosofía, dedicó el mayor esfuerzo a leer *Epistolarum libri XII* del deán Martí, hasta el extremo de aprender casi de memoria las cartas. En esa línea intercambió cartas latinas con Mayans, a quien envió unos poemas con motivo de la muerte de Fernando VI y, sobre todo, se trasladó a Oliva para visitar al erudito y recibir sus consejos. Desde ese momento, el magisterio de Mayans, con las diferencias personales conocidas, resulta innegable. Cerdá marchó a la Corte y siguió su carrera político-cultural: bibliotecario real, colaborador en múltiples ediciones, miembro de la Academia de la Historia, abogado del duque de Arcos, protegido de Godoy y miembro del Consejo de Indias. Pero el magisterio de Mayans continuó y resulta visible en tres aspectos: jurisprudencia, historia crítica y humanismo.

Pese a que Cerdá había estudiado jurisprudencia, los trabajos jurídicos ocuparán la menor parte de su actividad intelectual. Sólo preparó la edición de *Sacra Themidis Hispana Arcana* (1780) que, publicada a nombre de Franckenau, era obra de Juan Lucas Cortés, como demostrara Mayans en la vida de Ramos del Manzano. Cerdá publicó el texto de Cortés, incorporó el trabajo en que Mayans demostrara el fraude de Franckenau, así como la carta de don Gregorio a Berní, escrita en 1744, y traducida al latín por Cerdá.

Mayor importancia alcanza su actividad respecto al desarrollo de la historia crítica. La correspondencia de Cerdá con el erudito de Oliva demuestra su interés por adquirir una sólida formación histórica. Lee con pasión la censura mayansiana a la *España primitiva* de Huerta y Vega, que había sido el motivo de la ruptura definitiva de don Gregorio con la Academia de la Historia, que defendió la libertad de la obra basada en un falso cronicón. Consecuencia: adquiere una actitud claramente opuesta a los falsos cronicones, visible en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia (1775). Más aún, en el afán de conocer a los mejores historiadores solicita el criterio de Mayans sobre Florián de Ocampo, Ambrosio Morales, Garibay, Mariana, Juan de Ferreras (1762). Hoy conocemos los planteamientos mayansianos, y aunque no poseemos su respuesta concreta, las palabras de Cerdá son suficientemente claras: «Supuesto que Vm. aprueba el método de estudiar la historia de España que señala el marqués de Mondéjar en su juicio, me aplicaré a la lectura

de los autores que allí señala, procurando comprar los que me faltan, cuando tenga oportunidad» (14 de diciembre de 1762).

Desde esa perspectiva se comprende con facilidad la colaboración decisiva de Cerdá en la publicación de algunas obras históricas de Mondéjar, así como de las *Crónicas* de los reyes de Castilla, propiciadas por la Academia de la Historia. El interés por publicar las *Crónicas* había surgido entre los proyectos aconsejados por Mayans a la Compañía de impresores y libreros de Valencia (1758). Era una empresa excesivamente ambiciosa para la Compañía. Pero en 1775 el librero madrileño Francés Caballero aceptó la propuesta de Mayans. Conocido el proyecto por Fernando de Velasco, intervino, ofreciéndose a llevarlo a cabo y, por medio del impresor Joaquín Ibarra, publicó *Memorias históricas del rey don Alonso el Sabio y observaciones a su crónica* (1777). En realidad, fue Cerdá quien cuidó de la impresión y lo hizo con seriedad y acierto: explica las circunstancias en que Mondéjar escribió las *Memorias*, llena las citas descuidadas por el autor, precisa las fuentes utilizadas, señala los defectos... Se trata de un estudio riguroso y serio que gustó al exigente Mayans.

Ahora bien, dada la amistad de Sancha con Cerdá, que conocía los proyectos mayansianos de editar las *Crónicas* de los reyes de Castilla, resulta coherente la propuesta de publicarlas por suscripción. Pero la susceptibilidad de la Academia de la Historia se hizo pronto visible y sólo la buena relación de Cerdá con Sancha y con la Academia hizo posible la empresa. Una comisión, formada por Sancha, Cerdá y Llaguno Amírola⁵¹, cuidaría de llevar a cabo el proyecto. Solicitaron el apoyo de Mayans, que aportó generosamente manuscritos e impresos, al tiempo que buscaron otros códices y ejemplares de las reales bibliotecas y de la Academia de la Historia. Llaguno Amírola preparó las *Crónicas* de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III de Pero López de Ayala (2 vols., 1779 y 1780) y Cerdá Rico trabajó las *Memorias históricas de la vida y acciones del rey don Alonso el Noble* de Mondéjar (1783) y *Crónica de don Alonso, el Onceno de este nombre* (1787).

Estas aportaciones de Cerdá a la historia crítica demuestran la seriedad y el rigor con que afronta estas ediciones. Sin renunciar a su animosidad contra los falsos cronicones, ni renegar de su admiración por Mondéjar, nuestro erudito mantuvo su independencia de criterio. Reconoció la antipatía del marqués por Núñez de Castro⁵², quizá porque había permitido que aprobase su obra el farsante Lu-

⁵¹ Eugenio Llaguno Amírola (1724-1797). Político que ocupó altos cargos en la Administración (oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia, secretario de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia) y en instituciones culturales (miembro de la Sociedad Vascongada, director de la Academia de la Historia). La colaboración con Cerdá Rico se centró en los trabajos históricos, en especial en la edición de las *Crónicas* de los reyes de Castilla.

⁵² Historiador del siglo XVII que editó la *Crónica de los reyes de Castilla don Sancho el Deseado, don Alonso el VIII y don Enrique el I* (1665). Aunque Mondéjar censura la obra de Núñez de Castro, Cerdá coteja las dos obras, y llega a esta conclusión: «Yo, que he cotejado y conferido escrupulosamente la *Crónica* de Núñez con estas *Memorias*, no dudo decir con la ingenuidad que debe gobernar todo buen juicio que Mondéjar supo bien aprovecharse del trabajo de Núñez; que apenas hay en éste noticia que no la pasase aquél a sus

pián Zapata⁵³, y no dudó en confesar el solapado uso que hizo de la obra del mismo Núñez de Castro, sin citar la fuente. Más aún, si Lupián Zapata es detestable por las ficciones históricas que perpetró, no todos sus trabajos están así manchados. Alguno, en concreto *Tratado apologético en defensa de la mayoría de la reina doña Berenguela y el derecho que tuvo a los reinos de Castilla*, le merece el criterio de incluirlo en el apéndice documental.

A estos trabajos históricos de ámbito nacional habría que añadir sus aportaciones a la *Representación sobre el pretendido voto de Santiago que hace al rey nuestro señor don Carlos III el duque de Arcos* (1771), donde se narra el origen y desarrollo del voto a Santiago con motivo de la batalla de Clavijo en el reinado de Ramiro I, con un importante apéndice de 58 documentos. Aunque Sempere Guarinos atribuye la paternidad de la *Representación* a Antonio Robles y Vives⁵⁴, la participación de Cerdá parece clara. Aparte de ser abogado del duque y haber permanecido más de tres años en Galicia ocupado en el pleito, unas palabras de Cerdá a Mayans parecen clarificar la cuestión: «Creo que diría (Perelló) a Vm. también cómo el señor duque de Arcos me ha honrado con el título de su abogado de Cámara y Casa con 500 ducados anuales, encargándome la defensa del gran pleito del voto de Santiago, cuyo papel habrá Vm. visto» (11 de mayo de 1772). La carta es, por tanto, posterior a la publicación de la *Representación*. Es muy probable que el nombramiento fuera el premio a su colaboración. Por su parte, Mayans consideraba que Cerdá podría «manifestar plausiblemente su crítica» en el pleito. Y Martínez Pingarrón, que alaba calurosamente el memorial, «de los mejores papeles que se han escrito», habla de que se atribuye a un «tal Flores, o Torres Vives» (en lo que viene a coincidir con Sempere Guarinos), pero quiere ver la mano de los Mayans, directa o indirectamente, que se vislumbra hasta en la ortografía. En esta línea, también González Palencia cree que «en su redacción o preparación es obra de Cerdá». Es menester confesar, sin embargo, que Cerdá se encontraba más cómodo en las reediciones, con sus comentarios críticos, de autores clásicos, como hizo con la *Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (1777).

Mayor trascendencia alcanzaron los trabajos de Cerdá sobre el humanismo español. En determinados momentos dudó sobre la conveniencia de iniciar su actividad por los humanistas que escribieron en castellano, porque los españoles no estaban preparados para saborear textos latinos con notas en griego, pero de

Memorias, aunque con el disimulo de no citarle, sino al que le comunicó primero, que andan ambos hartos conformes en la participación de la obra y método y serie de capítulos.» Más aún, no duda en confesar que en algunos aspectos, como la política exterior, es superior Núñez a Mondéjar.

⁵³ Antonio de Nobis, o Lupián Zapata, es uno de los autores de falsos cricones de la segunda mitad del xvii. Sus ficciones fueron detectadas por Nicolás Antonio desde el primer momento, y estando en Roma advirtió a sus amigos. De ahí el desprestigio y el mal concepto de Mondéjar.

⁵⁴ Antonio Robles y Vives, jesuita. Pese al juicio de Sempere Guarinos, las afirmaciones de Aguilar Piñal parecen definitivas: «La autoría de esta obra se la disputan Cerdá y el jesuita Antonio Robles y Vives, que no puede ser el autor porque, como veremos en su lugar, escribió sobre el ducado de Arcos hacia 1710», *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. II, núm. 2.760.

hecho sus primeras publicaciones se centraron en humanistas que habían escrito en latín. Así en 1768 publicó *Hispanorum orationes in Concilio Tridentino habitae*. Su aportación personal fue mínima: una página que precede a la recopilación. Sin embargo, unas palabras de su correspondencia con Mayans demuestran que el problema de la infalibilidad, defendida por nuestros obispos y teólogos, explica el retraso de aparición al público y probablemente el silencio de Cerdá, en momentos de predominio regalista (1779).

A decir verdad, la verdadera actividad de Cerdá se hizo visible con la edición de *Opera* de García Matamoros⁵⁵ (1769). Pese a las diferencias de criterio (Matamoros era un simple gramático para Mayans, gran humanista para Cerdá), éste se colocaba en la línea marcada por el erudito de Oliva, expresada en el *Specimen bibliothecae hispano-maiansianae* (1753) y exhibida en *Opera omnia* de Sánchez de las Brozas (1766). Además de la confesión explícita de que seguía su ejemplo, la correspondencia conservada demuestra el interés mutuo por hacer públicas las obras de nuestros grandes humanistas: Nebrija, Vives, Núñez...

En esas circunstancias expone Cerdá por primera vez sus ideas sobre lo que después serían los *Opuscula*, aunque la idea tardó en cristalizar. En 1767, cuando trataba de editar las obras de Matamoros, hablaba ya de preparar una serie de tratados: la traducción de la *Ulisea* por Pérez, las cuestiones del templo de Vergara, el Virgilio de Velasco, las poesías de Silvestre y hasta colecciones de obras de Sepúlveda, Vives, Núñez o Fox Morcillo. Años después, en carta al mismo Mayans, insistía de nuevo en el proyecto: «Siempre he deseado que se hiciera una colección de piezas raras por facultades, incluyendo en ellas todas las obritas que no pueden componer *iustum volumen*, así impresas como manuscritas, y separadamente dar colecciones de autores, como Sepúlveda, Núñez, Fox Morcillo y otros» (11 de mayo de 1772).

Miradas las cosas con serenidad, aquí están en génesis sus grandes aportaciones en el campo del humanismo. Ciertamente, algunos autores adquirirán mayor relieve y serán publicados en volumen aparte. Así Cervantes de Salazar o Ginés de Sepúlveda. Otros, en cambio, sólo aparecieron en el primer volumen de *Opuscula*, pero la mayoría no vieron la luz pública.

Cerdá manifestó siempre un sentido apologético y reivindicativo al estudiar la historia literaria española. En este sentido, resulta muy coherente que iniciara su tarea intelectual publicando *Opera omnia* de Matamoros, conocido por su *De adserenda hispanorum eruditione, sive de viris Hispaniae doctis narratio apologetica*, «himno triunfal del Renacimiento español», en palabras de Menéndez Pelayo. Y desde esa perspectiva es menester estudiar su actividad editora, tanto en el campo del humanismo latino como en el de los escritores en castellano.

Es necesario reconocer que Cerdá se adapta con habilidad a las circunstancias, hasta el extremo de que podemos dudar si consigue el apoyo de personas e instituciones o si, por el contrario, se sirven éstos de sus conocimientos y capacidad de trabajo. Adaptación en el caso de las *Crónicas* de los reyes de Castilla,

⁵⁵ Alfonso García Matamoros, humanista andaluz, que enseñó en Xátiva, Valencia y Alcalá. Es generalmente conocido por su *De adserenda hispanorum eruditione*, que, editada en 1553, fue reimpresa por Cerdá Rico.

pero también al colaborar con Sancha en la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* de Lope de Vega (1776-1779) y en la empresa de dar al público *Opera, tum edita, tum inedita* de Juan Ginés de Sepúlveda (1780), de acuerdo con las directrices de la Academia de la Historia.

En el caso de Ginés de Sepúlveda, la circunstancia concreta surgió en 1775. Durante el viaje por Galicia, Oviedo, León y Astorga con motivo del pleito del duque de Arcos con el cabildo de Compostela, Cerdá pudo observar directamente muchos archivos. Y si en múltiples casos, confesaba, veía los documentos utilizados por Morales, al llegar a Valladolid, escribe a su amigo Mayans con alborozo la noticia de haber encontrado el manuscrito original de la historia del reinado de Carlos V, en 30 libros, «con añadidura de otros 7, de lo que hicieron en Indias los españoles. Toda la obra está corregida de mano del autor» (14 de marzo de 1775). Luis Gil ha estudiado con minuciosidad las gestiones que condujeron a la edición de *Opera omnia* de Sepúlveda (1780) como una empresa colectiva de reivindicación cultural del gran humanista. En la empresa colaboraron instituciones y personas, entre otros Jiménez Alfaro, que donó otro manuscrito de la vida del emperador. Pero la actividad de Cerdá, que formaba parte de la comisión nombrada por la Academia de la Historia (junto con Antonio Murillo, Antonio Barrio y Casimiro Ortega), fue muy valiosa, hasta el extremo de que fue dispensado del trabajo en la Real Biblioteca para que finalizara la redacción de la vida del autor y la corrección de las pruebas (Gil, 1975).

Entre los estudios sobre los humanistas latinos (hay que añadir la edición de Calvete de la Estrella), sobresalen dos trabajos de mayor originalidad: *Opuscula* y la *Rhetorices* de Vosio. Ya aludimos a su juvenil idea de imprimir colecciones de humanistas de gran prestigio, aunque fuesen obras de pequeño volumen. Para ello solicitó ayuda de hombres de letras (Mayans, Roda, Santander, Velasco, entre otros) con el fin de salvar del olvido obras de gran mérito literario. El proyecto, bien iniciado con el primer volumen, apareció con mucho retraso en 1781: *Clarorum hispanorum opuscula selecta et rariora tum latina, tum hispana*, en que incluía obras de Jerónimo Ramírez, Juan Gélida, Pedro de Valencia, Luisa Sigea, Cardillo de Villapando, Juan B. Cardona y Juan de Vergara (único autor con un texto castellano). Pero la empresa no alcanzó la difusión deseada y quedó frustrada la noble finalidad de facilitar al público obras de innegable valor literario y de difícil acceso. Todo ello en un momento especialmente favorable para el desarrollo cultural y dentro de su finalidad apologética y reivindicativa.

Sin tratarse de autor español, Cerdá aprovechó la edición de la *Rhetorices contractae* (1781) de Vosio, para exponer sus criterios sobre la literatura española. Así, en el prólogo, con el título *De praecipuis rhetoribus hispanis*, con un evidente influjo del *Specimen* mayansiano, habla de Nebrija, Vives, Furió Ceriol, Matamoros, Arias Montano, Sánchez de las Brozas..., hasta Mayans. Ahora bien, la estructura del libro demuestra la manera de trabajar de Cerdá. Finalizada la impresión, y con paginación distinta, añade tres apéndices. El primero sobre los retóricos antiguos, griegos y latinos, ajeno a nuestro estudio. Más interesante el segundo, en que aborda el estudio de los *españoles que han escrito en la más pura latinidad*. Es, en el fondo, un estudio sobre

nuestros humanistas (58 en total), y que abarca los autores más significativos, hasta Martí y Mayans (sus maestros), a quienes dedica los más calurosos elogios. Sin tratarse de una obra de especial originalidad, tenía una finalidad pedagógica y venía a sintetizar y de alguna manera completar las obras de Matamoros y de Nicolás Antonio.

Más original, sin duda, es el tercer apéndice, dedicado a los *escritores que mejor han escrito en lengua castellana*. Y no puede pasar desapercibido el hecho de que precisamente en el contexto de la *Rhetorices* de Vosio exponga Cerdá sus criterios. Porque sólo desde la perspectiva de la mayor o menor adecuación a las normas de la retórica juzga la perfección de la obra literaria. Cerdá no valora con especial relieve la creatividad o la expresión de un mundo cultural. Le interesa fundamentalmente la belleza formal, creada según los cánones del mundo grecorromano, dentro de una interpretación clasicista. Esta actitud explicaría su interés por publicar obras de Pérez de Oliva, Cervantes de Salazar, Luis Mexía y, en una línea muy retórica, las *Tablas poéticas* y las *Cartas filológicas* (1779) de Francisco Cascales.

Dos datos vendrían a explicar sus criterios. En primer lugar, las razones en que avala sus preferencias por el maestro Pérez de Oliva sobre Cervantes de Salazar, por la «pureza de estilo, que tan ventajosamente supo conseguir, en lo atinado de su juicio, solidez de sus razonamientos y orden que guardó en toda la obra» (*Obras de Francisco Cervantes de Salazar*, Prefación). Y en plena coherencia, su intento de explicar la benevolencia con que González de Salas, el comentador de la *Poética* de Aristóteles, trata a los cómicos españoles del Siglo de Oro, por temor a contrariar a nuestros poetas que estaban «en la pacífica posesión de seguir su libertad natural sin sujeción a las reglas de los antiguos, erradamente persuadidos a que su ingenio sólo bastaba para acertar en todo» (*Nueva Idea de la tragedia antigua*, Prefación).

Pero una cosa son las normas, otra la creación literaria y, en muchos casos, se observan las contradicciones internas de Cerdá. Porque si la fidelidad a las unidades dramáticas, interpretadas en sentido clasicista, le impide valorar el teatro español, su buen gusto le exige el reconocimiento de la poesía, y también de la prosa, de Lope de Vega. Porque, al iniciar la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* de Lope, confesará que, «cuando quiso pulir sus composiciones, no es inferior a los más perfectos dechados de nuestra poesía; que en el ingenio, invención y pureza del estilo excede a muchos; y en la abundancia dejó a todos muy atrás» (1776-1779, vol. I). Y, al finalizar la empresa, manifiesta su satisfacción porque «queda para siempre su nombre exento del olvido, y sea tan estimado como merece, así dentro como fuera de España» (vol. XXI).

Aunque conocedor de los méritos literarios de Lope, no deja de confesar sus preferencias por trabajar en la lectura y edición de los humanistas del Renacimiento. Valgan unas palabras en carta a Mayans: «Estos días he formado el Prólogo a *Jorge Manrique* y al tomo XXI, y último, de Lope. He salido de esta obra molestísima y ni tan útil, ni tan agradable, como la de los opúsculos» (7 de septiembre de 1779). Criterio que venía a confirmar el erudito de Oliva. «Son pensamientos más útiles los presentes de Vm.», dentro de su interés por los humanistas, con alusión directa a Alexio Venegas.

Estos planteamientos nos permiten conocer los grandes méritos de Cerdá y sus limitaciones estéticas. Quizá expuso Cerdá, en *Los escritores que mejor han escrito en lengua castellana*, la primera historia de la literatura castellana, por rudimentaria que queramos. Se trata de una apretada síntesis de los autores más significativos: Alfonso X el Sabio, canciller López Ayala, don Juan Manuel, Alfonso Martínez de Toledo, marqués de Santillana o Juan de Mena, para centrar su interés en los escritores del xvi. Hay ausencias notables, como no podía ser menos. González Palencia señala, por ejemplo, la falta del Arcipreste de Hita o el *Poema del Cid*, «que acababa de publicar Tomás A. Sánchez», la *Celestina* y los *Cancioneros*.

Del criterio de Cerdá sólo conocemos su finalidad pedagógica de proponer a los estudiantes los mejores escritores en castellano y la permanente reivindicación apologética. Una cosa queda clara: si falta la referencia a semejantes autores no fue por ignorancia. Unas palabras del mismo Cerdá a Mayans lo demuestran: «Se está imprimiendo por Sancha una buena obra. Don Tomás Sánchez, bibliotecario de S.M. y autor de la *Carta del Lic. P. Fernández a Berní*, tenía escrita la *Vida del marqués de Santillana* y *Notas a su "Carta sobre la poesía"*. Le persuadimos Llaguno y yo mudara el pensamiento extendiéndole a una colección de *Poetas antiguos* (enteros) hasta los Reyes Católicos. Se conformó, y en este primer tomo saldrá, con lo dicho, el *Poema del Cid*, y después el *Monje Berceo*, el *Arcipreste de Hita* y *Pero López de Ayala*, cuyo manuscrito yo descubrí» (3 de agosto de 1779). Puede que sean, más bien, razones estéticas por no considerarlas obras redactadas dentro de los cánones clasicistas para ser propuestas como modelo a los jóvenes. Porque al deseo manifestado por Mayans de que Sánchez acelerase la edición del *Romancero del Cid*, añadiendo la del Arcipreste de Hita, «tan rara como deseada, aunque no fuese cumplida, y de otras semejantes» (18 de diciembre de 1779), correspondió la prisa de Cerdá en comunicar juicio tan favorable a Sánchez.

Esta rápida síntesis de la historia de la literatura española fue completándose con comentarios a los autores que reimprimía: Jorge Manrique, Bernardino de Rebolledo, la *Mosquea* de Villaviciosa o las *Poesías espirituales*. Mención especial merecen los juicios expuestos en *La Diana enamorada* de Gil Polo (1778-1781), no sólo por sus divergencias con López de Sedano sobre el mayor o menor mérito respecto a la *Diana* de Montemayor. El valor consiste en que Cerdá, después de su visita a los Mayans en 1779, recibió una serie de noticias literarias facilitadas, sobre todo, por el hermano del erudito y canónigo Juan Antonio Mayans. El sistema de exposición no es sistemático. Porque, siguiendo el orden expuesto por Gil Polo en el *Canto del Turia*, Cerdá expone los progresos alcanzados por la historiografía valenciana desde la aparición de *Escritores del reino de Valencia* de Vicente Ximeno (1747-1749). Trabajo erudito que contribuía a clarificar una etapa de nuestra historia literaria del Siglo de Oro. Hemos de confesar, sin embargo, que después de la muerte de Mayans la actividad literaria de Cerdá disminuye de manera muy notable. La falta del acicate del maestro y, por qué no decirlo, las implicaciones políticas como oficial del Consejo de Indias, paralizaron la actividad cultural del erudito de Castalla.

Orígenes de la Historia de la Literatura Española

2.7.1. Concepto de Literatura e Historia literaria

Es un hecho comúnmente aceptado que el siglo XVIII se caracteriza por su fuerte sentido histórico. No sólo se llevan a cabo las primeras síntesis históricas sobre las más diferentes materias, sino que, también, se escriben abundantes memorias, reflexiones, ensayos, estudios parciales, que contribuyen a la construcción de la Historia aportando noticias. Como señaló José Antonio Maravall (1972), el historicismo es una línea de relevante significación que recorre todo el siglo. Esta idea de la Historia varía de forma singular en toda Europa respecto a la que se tenía antes. Se abandonan las historias que sólo atienden al aspecto militar de la civilización, y se pretende hacer una historia de la cultura. En este sentido, prácticamente en todos los escritores que se dedicaron a la Historia encontramos críticas al método antiguo de historiar. Los historiadores, por lo general hombres que pertenecen a lo que podríamos llamar —no desde presupuestos económicos, pero sí mentales— burguesía o clase media, sienten que han de hacer su propia historia, no la de las clases nobles, plagada de acciones bélicas, sino la de la vida civil, aquella que incluye los adelantos en agricultura, industria, arte, costumbres, etc. Los burgueses del siglo XVIII utilizan la Historia con ánimo de dirigir a la sociedad, como en los tiempos pretéritos la habían utilizado las clases dominantes. De esta forma, se percibe un desplazamiento interesante en la consideración de lo que sea o no decisivo en la marcha de la Historia.

La idea de Historia que tenían los eruditos españoles, al menos a mediados de siglo, cuando Mayans y Burriel intentan poner en marcha sus ambiciosos planes de reforma de las letras y del conocimiento de la historia patria, conllevaba una cierta capacidad crítica basada en la autoridad de los datos y de los documentos de archivo. Según José M.^a Sánchez Diana, entre los caracteres generales de la historiografía de la época se incluiría esa crítica histórica basada en el reconocimiento de los archivos, su carácter no individual (al realizarse a menudo desde las instituciones formando equipos, o parte de intentos culturales muy amplios, como era el mismo proyecto de visita a los archivos), la atención a los hechos sin encuadrarlos en un sistema filosófico, el propagandismo político y, como consecuencia de él, la falta de objetividad. Todo ello en parte justificado por «la dificultad que tenía el pensamiento dieciochesco al tener que manejar nuevas perspectivas con terminología antigua» (1954, pág. 52). En cualquier caso, el impacto que la historiografía moderna europea produjo en los españoles fue considerable, y en la medida en que cada historiador fue capaz, intentó actualizar la Historia que se escribía. El influjo de Hume, de Voltaire, de D'Alembert, de Robertson y otros se deja ver con fuerza.

La nueva orientación de la Historia incorporó lo científico, en especial las matemáticas y la física, a las materias literarias. El intento de racionalidad, de de-

mostrar la veracidad o falsedad de las ideas que se proponen, se tiñe de un tono científico resultado en parte del peso cada vez mayor de la filosofía sensista y experimental. Los cánones antiguos del saber se irán destruyendo poco a poco, y en la medida en que esto era posible en Historia y Literatura, se buscó la utilidad y aplicación de los resultados obtenidos en la investigación. En el caso de la ciencia esa aplicación era fácil; en el de la historia era más sutil, pero no menos eficaz, pues la Historia y también la Historia literaria servían a fines políticos y polémicos.

La Historia de la literatura nace como parte de la Historia general. La serie literaria no era, en principio, independiente de las otras series culturales. Para comprender adecuadamente el sentido y la conformación de las historias literarias dieciochescas hay que explorar previamente qué concepto se tenía de la palabra *literatura*, pues bajo dicha denominación entraban realidades más amplias que las que hoy entendemos por tal. Literatura eran todos aquellos conocimientos que tenían expresión escrita (Aguar e Silva, 1974; Escarpit, 1958, 1974; Tacca, 1968; Urzainqui, 1987; Wellek, 1983, 1989). Por consiguiente, si literatura era prácticamente cuanto se refería a cultura escrita, la Historia literaria debía ser la de lo escrito, y por tanto incluir en ella cuanto se refería a ciencias, arte, erudición y costumbres.

Ciencias y letras estuvieron unidas en estas Historias de la literatura hasta que a finales de siglo comienza a observarse una quiebra en tal unión. La progresiva especialización de la ciencia y su propio carácter cada vez más experimental hacían que su objeto, sus resultados y métodos se alejaran de los de las Bellas Letras.

A pesar de la paulatina especialización de las artes y las ciencias, los historiadores de la literatura la entenderán en el sentido antiguo. Los hermanos Pedro y Rafael Rodríguez Mohedano justifican esta necesidad de tratar juntas todas las materias observando que «tienen todas las ciencias y conocimientos humanos un admirable enlace y conexión entre sí [...]; separarlas absolutamente es casi dividir las y destrozarlas». Los Mohedano no pretenden que todos estudien todas las materias. Lo que desean es que los límites entre ellas sean menos radicales, que «sin perder un literato su propio domicilio, sepa hacer algunos cortos viajes a los países vecinos». Y es que los Mohedano han comprendido que existe una relación intrínseca entre la Historia literaria y la civil. La primera sería la de las producciones del espíritu; la segunda, la de los hechos de la sociedad; existe una unión «entre las ciencias, policía, cultura, gobierno, leyes y artes, de suerte que apenas se pueden separar sin el inconveniente de que salga una Historia imperfecta y confusa» (1766, I, págs. xxxiii, xxxiv).

Los hermanos franciscanos declaran en 1766 que su intención es escribir «la Historia literaria de España, los progresos que ha hecho esta nación en las ciencias y demás conocimientos desde su primera población hasta nuestros días; las revoluciones, alteraciones y decadencias que ha padecido su literatura por espacio de tantos siglos» (*Ibíd.*, pág. i). Quizá esta forma de entender la Historia literaria tenga su origen en la declaración que Mayans hizo en 1757 en su *Retórica*, en la que la Historia literaria abarca prácticamente todo lo que tiene que ver con la República de las Letras.

Cuanto incriminó Mayans en su definición se veía reflejado en la historia que

los benedictinos de San Mauro empezaron a escribir en 1733, y no es imposible que el erudito valenciano se inspirara en ella a la hora de dar una definición de lo que entendía por Historia literaria.

Por otra parte, independientemente de que los hermanos Mohedano se inspiraran también, como parece, en los maurinos, la verdad es que el soporte teórico de su *Historia*, su «método teórico», como ellos mismos lo llaman, es muy novedoso para los años en que escriben, la década de los sesenta. El requisito de que la historia fuera crítica, con enlace y coordinación de sucesos y atendiendo a las causas, no era algo muy habitual en las narraciones históricas. Los Mohedano están pidiendo rigor cronológico y una exposición objetiva, determinada por hechos y causas. Es decir, están incorporando criterios científicos (de causa/efecto) a una narración histórica, y su deseo de crítica se verifica en la posibilidad de comprobar cuanto se exponga mediante el método de las ciencias físicas.

En el origen de la Historia literaria española se sitúan las obras que algunos jesuitas escribieron en Italia, tras su expulsión de los territorios españoles, en parte como respuesta a las acusaciones de intelectuales como Bettinelli y Tiraboschi de ser la cultura española la causante del empobrecimiento de la literatura italiana, y en parte como contestación a la pregunta de «qué se debe a España» en la cultura europea, que lanzó en 1782 Masson de Morvilliers desde la *Encyclopédie*. Las tres obras más importantes a este respecto fueron la de Francisco Javier Lampillas, *Ensayo apologético sobre la literatura española*, que se publicó primero en italiano entre 1778 y 1781; la *Historia crítica de España y la cultura española* de Juan Francisco Masdeu, que se empezó a editar en 1781, y la de Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, que también apareció en italiano entre 1782 y 1799 (Parma, Stamperia Reale, 7 vols.) y luego en traducción española (1786-1807).

El didactismo que subyacía en estas Historias literarias salió pronto a la luz al crearse en 1785 la cátedra de Historia Literaria, que asume como libro de texto la obra de Juan Andrés.

El suyo es un intento histórico-crítico, de intenciones parecidas a las de Juan Francisco Masdeu (1744-1817), en el que se articula además una cláusula de futuro, pues el P. Andrés desea hacer Historia para el porvenir, preparar los futuros adelantos de la cultura: una Historia que tomando por objeto toda la literatura proponga algunos medios para adelantarla (véase Navarro Brotons, 1980). Interés tiene, por otra parte, señalar el carácter organológico de estas historias literarias. Si atendemos a los títulos de casi todas las obras de carácter histórico que se escriben en el siglo, observaremos que la fórmula «origen, progresos, decadencia» está presente de una u otra forma, sea en el título, en el subtítulo o desarrollada en el prólogo.

La intención de Juan Andrés fue más allá de escribir una Historia literaria nacional e intentó hacer una Historia literaria supranacional. Su concepto de literatura era amplio: todo lo escrito, y así se ocupó de matemáticas, música, botánica, Bellas Letras y otras ciencias, aunque dedicó más espacio a lo que hoy entendemos como Literatura. La importancia de Juan Andrés radica también en el método que utilizó y en la clasificación que hizo de las materias: una clasificación novedosa para su tiempo, que se distanciaba, aunque las tenía presentes, de las propuestas por Voltaire, D'Alembert, Gibbon y otros.

Se caracteriza Juan Andrés por una libertad de criterio de que adolecen casi todos los que escribieron Historia literaria. Esta libertad le permite tratar sin prejuicios a autores censurados por su condición de heterodoxos o librepensadores, dedicar amplio espacio a valorar la producción novelística antigua y contemporánea, y ofrecer una de sus más relevantes aportaciones: la de la importancia de la cultura árabe en el origen de la literatura moderna, su influjo en la creación de la poesía trovadoresca y su papel destacado en el desarrollo de la ciencia europea, apoyado desde la Escuela de Traductores de Toledo (Mazzeo, 1965, págs. 155-190).

Nada de esto habría sido posible si Juan Andrés no hubiera poseído amplios criterios históricos, de los que se sirve para valorar la producción literaria según los presupuestos estéticos del momento en que se produce la obra que estudia, y ello a pesar de su formación estética clasicista, según la cual considera que la máxima perfección se logró en el mundo grecolatino.

No es la suya una Historia comparada de todas las literaturas. Dedicar más espacio a la española, y refiere las aportaciones de cada nación al marco común de la República Literaria, pero no establece comparaciones, sino que aspira a hacer la Historia total del desarrollo humano, es decir, intenta, de forma sistematizada, ofrecer el progreso de las ciencias con vistas al futuro.

El criterio organicista ordenó gran parte de la historiografía del siglo XVIII, de modo que las Historias literarias se beneficiaron de sus ventajas y sufrieron a la vez sus inconvenientes, principalmente el que devenía de aplicar, sin criterio histórico, una plantilla estética que a menudo suponía una valoración excesiva de las formas de vida antiguas.

2.7.2. Historiadores del teatro

Aunque las tempranas preocupaciones reformistas de Mayans en el campo literario apunten a la prosa (Cervantes, Saavedra Fajardo, por ejemplo), las primeras investigaciones históricas que encontramos en el siglo XVIII se refieren a la poesía y al teatro. Blas Antonio de Nasarre, en 1749, es el primero que ofrece una síntesis de los orígenes del teatro español, en el prólogo a su edición de las *Comedias* de Cervantes. Los textos de estos historiadores se caracterizarán por fundir el interés historiográfico con el estético. Más bien, a menudo, lo primero surge de lo segundo. Tanto Blas Antonio de Nasarre como Agustín de Montiano, Vicente García de la Huerta o Pedro Estala, aunque hagan una historia del teatro español, sienten la necesidad de ofrecer modelos estéticos amoldados a las normas de la preceptiva clasicista. En este sentido sus historias del teatro, aunque con variantes y matices, servirán para afianzar y dar carta de naturaleza a los preceptos teóricos que presentan.

Blas Antonio de Nasarre (1689-1751), aragonés, fue director de la Biblioteca Real y miembro de la Real Academia Española. Pertenecía al grupo de Montiano, al de los creadores del *Diario de los Literatos de España*, en cuya publicación colaboró económicamente (Mestre, 1976, págs. 115-124), y a la Academia del Buen Gusto. Es decir, pertenecía al grupo de eruditos apoyados por el Gobierno. Nasarre publicó en 1732, con el seudónimo «Isidro Perales y Torres», el

Quijote de Avellaneda. Sus juicios críticos, que daban más valor a esta continuación que a la obra cervantina, fueron rebatidos por Mayans en la *Vida de Miguel de Cervantes* (1737).

La labor de erudito de Nasarre en otros campos del saber es, según Menéndez Pelayo, encomiable. Pero lo que le hizo más famoso fue la edición en dos tomos de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes* [...] con una disertación o prólogo sobre las comedias de España... (Madrid, 1749). La tesis fundamental de su disertación es que Cervantes siguió al escribir dichas comedias el mismo planteamiento crítico que al componer el *Quijote*: quería ridiculizar la forma de hacer teatro, como ridiculizó las novelas de caballerías. Ahora bien, entre ambos intentos habría una diferencia fundamental, y es que en sus comedias no había sido tan explícito como en el *Quijote*.

Por otro lado, en su prólogo se resumen las características que figurarán en prácticamente todos los tratados históricos: vinculación institucional, intención estética y deseo de refutar las opiniones de los extranjeros defendiendo la cultura española. La obra de Duperron de Castera *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (París, 1738) está en el origen de la de Nasarre. Cervantes es la excusa para demostrar que en España «tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral», es decir, obras que podían parangonarse con las de los demás pueblos civilizados.

La intención de Nasarre de demostrar que existe teatro español arreglado lo lleva, en cierto modo, a hacer una historia «paralela» del teatro español. Es verdad, por otra parte, que Nasarre sentó las bases de un tipo de historia que después no se desarrolló, pues para verificar la supuesta existencia de ese teatro ajustado escribe también acerca de los que teorizaron sobre teatro. De este modo, si habla de Cristóbal de Mesa, Rey de Artieda o Villegas, también se detiene en autores como López de Vega, que le sirve para demostrar la existencia de una corriente clasicista desde casi los orígenes del teatro español. De esta forma, las peticiones modernas de un teatro ajustado no debían sentirse como extrañas a la tradición patria: había autores que la reclamaban, incluso el máximo representante de la literatura nacional, Cervantes. El director de la Biblioteca Real se sirve de la historia para hacer crítica del estado presente de la materia cuya narración está llevando a cabo.

En medio de abundantes desaciertos históricos, Nasarre, sin embargo, da razones que pueden justificar el disgusto que sentía por el teatro de Lope o Calderón, causantes, según él, de la decadencia del teatro español. Son razones que se refieren a los distintos modelos imitados. Nasarre considera que la imitación calderoniana es impropia en ocasiones y siempre inactual. Se sirve de la historia para avalar sus ideas estéticas sobre el género. Guiado por esta intención, y tras demostrar lo equivocados que estaban los degradadores del teatro, pasa a dar una definición de la comedia que sirva para justificar los presupuestos estéticos de su visión de la historia del teatro y, al mismo tiempo, una definición avalada por el panorama que ha trazado.

La polémica que suscitó su prólogo tiene interés, desde el punto de vista de la historia literaria, por cuanto demuestra que al juzgar los valores estéticos del pasado se está haciendo una proyección de carácter histórico y político. Conde-

nar a Lope y Calderón por degradadores del teatro significaba denostar toda una forma de ver la vida y rechazar los valores tradicionales. Tomás Erauso y Zavaleta, autor del *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), basó su contestación a Nasarre en estos presupuestos. Los criterios estéticos eran armas que situaban a los polemistas a uno u otro lado en su forma de entender la historia española.

Ninguno de estos problemas, que al decir de algunos llevaron a la muerte a Nasarre en 1751, tuvo Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764) cuando publicó sus discursos sobre la tragedia española en 1750 y 1753, acompañados cada uno de ellos por dos tragedias originales, *Virginia* y *Ataúlfo*, ejemplos de obras ajustadas a las reglas. El vallisoletano, fundador de la Academia de la Historia, de la que fue director perpetuo, tenía enorme influencia en la Corte (Fernández Cabezón, 1989).

Como Nasarre, publica sus *Discursos sobre las tragedias españolas* para vindicar a la nación de la acusación de falta de obras de teatro arregladas, en este caso tragedias. Él también parte de las opiniones de Duperron, pero a diferencia de Nasarre se preocupa más por aportar información nueva. La forma de hacer historia de Montiano es muy distinta, tanto de la de Nasarre como de la de Estala o Moratín. Montiano atiende sólo a lo literario, resumiendo numerosos argumentos de tragedias, sin detenerse a considerar el entorno en que dichas obras surgieron. Por otro lado, como ya señaló Menéndez Pelayo, se detiene a menudo en textos que jamás se representaron, en imitaciones humanistas de los modelos trágicos griegos y romanos (véase Cook, 1959, págs. 107-137; Frolidi, 1983, págs. 133-151). Las fuentes que utiliza Montiano son más reducidas que las empleadas por Nasarre. El director de la Academia de la Historia sigue muy de cerca a Nicolás Antonio, aunque completándolo y corrigiéndolo. También se sirve alguna vez de la *Disertation sur la tragédie* (1749) de Voltaire.

En general, el primer *Discurso* es un repaso a los textos que él considera trágicos, en un intento de demostrar no sólo la existencia de dicho género en España, sino también el gusto de los españoles por la tragedia. Para solucionar esta falta de textos propone algo que después tendría mucha vigencia: el arreglo de las obras barrocas menos desordenadas.

En el segundo *Discurso*, de 1753, apenas se hace historia del género. Montiano completa la nómina de autores que había presentado en el trabajo anterior y dedica su atención a tratar sobre las formas de representación, dando numerosos consejos, en los que sigue casi literalmente los preceptos de Riccoboni, para conseguir una puesta en escena ajustada y verosímil, y para que los actores interpreten con propiedad. Éste es el valor más importante del discurso, y no desde luego sus aportaciones a la creación de la historia literaria.

Después de estos dos trabajos de carácter dramático, la atención histórica se centró en la poesía. Cronológicamente, la siguiente obra es la de Luis José Velázquez (1722-1772). Pero otros se dedicaron a la historia del teatro, aunque más bien desde perspectivas que intentaban reivindicar el pasado teatral español. Es el caso de Tomás Sebastián y Latre (*Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, 1773) y de Juan Francisco López del Plano (*Ensayo sobre la mejora del teatro*, Segovia, 1798). Sus estudios buscan justificar teórica e históricamente las obras dramáticas españolas del Siglo de Oro, pero en el caso de Sebastián y Latre arre-

gladas a las normas, y en el de López del Plano reivindicando una mejora sensible, tanto en el aspecto material de los teatros como en la preparación de los actores. En ambos casos, el peso de la historia es menor que el del análisis del estado del teatro, muy interesante en el caso de López del Plano.

Más importancia tiene para la construcción de la historia literaria el empeño de Vicente García de la Huerta (1734-1787), no porque trace una historia del teatro español sino porque, por primera vez, ofrece una colección de textos, de discutible selección, pero en la que el teatro español queda representado incluso con entremeses, las piezas más criticadas por los ilustrados. En 1785 comenzó a publicar el *Teatro Español* (Madrid, Imprenta Real), en 15 volúmenes más dos de *Suplemento*, uno con sus propias obras y el otro un *Catálogo alfabético* de las piezas contenidas en el *Teatro*. Tanto el prólogo como la selección de las obras fueron discutidos en duras polémicas. Lo cierto es que en el origen de dicho prólogo está la necesidad de reivindicar la cultura española —en 1782 Mason lanzaba su pregunta sobre la aportación de los españoles a la civilización— y un ataque al grupo neoclásico, crítico del teatro español, formado por personalidades como Jovellanos, Forner, Trigueros, Iriarte y Samaniego. En la misma línea que los demás apologistas, entiende que el ataque al teatro español es un ataque a España, y así su defensa del teatro español antiguo será una defensa de la historia española. Su intención apologética queda reforzada por el hecho de que se identifica con el abate Lampillas, al que llama «sabio apologista». La gran aportación de García de la Huerta consiste en presentar el teatro del xvii (ya que no llega más atrás) tal y como es, y en respetarlo. Su conciencia estética no le permite manipular el legado histórico.

Si Huerta se une a aquellos que iniciaron la historia del teatro español, durante la polémica subsiguiente (McClelland, 1975, págs. 128-140; Ríos Carratalá, 1987) a la publicación de su *Teatro Español*, serán sus críticos quienes nos den esta visión de sentido histórico. Huerta parece interesado en mostrar su independencia atacando a los críticos extranjeros, mientras que Forner, Samaniego, Jovellanos y cuantos polemizaron con él se inscriben en una línea que arrancó cuando en 1749 Nasarre prologaba las comedias de Cervantes. Desde esa obra, pasando por Erauso, Juan Cristóbal Romea y Tapia, José Clavijo y Fajardo, Nicolás Moratín, Sebastián y Latre y otros, hasta los escritos que suscitó la antología de García de la Huerta, no sólo se discutía una teoría estética; también se configuraba la historia del teatro español, como lo prueba el que Huerta se alineara con los autores que le precedieron. Seguramente este objetivo era secundario, pero gracias a esas disputas y polémicas se iba conociendo, discutiendo y formando el pasado histórico.

Pedro Estala, como Nasarre y Montiano, publica unos prólogos o discursos a los que siguen ejemplos prácticos del contenido expuesto en las disertaciones previas. Los discursos preliminares que pone a sus traducciones de *Edipo tirano* (Madrid, 1793) y *El Pluto* (Madrid, 1794) sobre la tragedia y la comedia son de enorme interés.

La intención de Estala (Demerson, 1966) es dar a conocer el origen del teatro griego, aunque también se detenga en el español, pero de esta investigación nace la necesidad de caracterizar la comedia y la tragedia antiguas, comparándolas con las modernas, y de explicar sus distintos significados y diferentes funcio-

nes en la época griega y en la contemporánea. El sentido histórico es el que lo lleva a ver y comprender esas diferencias y a valorar la producción de cada época según sus coordenadas correspondientes. Al trazar las diferencias de la tragedia antigua y de la nueva estudia lo que, al cambiar, hizo necesario variar la función del género. De esta forma hace análisis de contenidos que explican la forma y las funciones del teatro mediante el entorno político en el que nace, según que se adapte o no a lo que se espera de él, porque el teatro, según Estala, está al servicio del Estado.

Como en los autores que se han relacionado hasta ahora, Estala tiene también una intención de carácter estético, pero esa intención le sirve para hacer historia. Si se sitúa en el bando de los que defienden la regularidad del teatro y las reglas —aunque matiza mucho el valor de éstas—, hace una defensa de los dramaturgos españoles del siglo xvii. Mezclaron lo cómico con lo trágico, «pero es preciso confesar que a no ser por sus primeros ensayos quizá estaríamos sufriendo la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego. Las comedias españolas de nuestros buenos autores son irregulares como la misma naturaleza, a quien imitan en esto y en la fecundidad» (1793, pág. 37). Esta defensa, desde presupuestos estéticos tanto como históricos (pues coloca los primeros en su marco político) se desarrolla también en el discurso preliminar a la traducción de *El Pluto* de Aristófanes. En él Cervantes, Lope, Calderón, el teatro español en general, se interpretan desde una perspectiva muy nueva y rentable, la que le proporciona enfocar la historia del teatro desde su variedad. Esto le permite valorar que Lope introdujera «la pintura de nuestras actuales costumbres», de modo que «abrió campo a los ingenios para que formasen el teatro propio de nuestras circunstancias» (1794, pág. 37).

Los textos de Estala tienen mucho valor como obras de estética, pero también como historia literaria, para cuya cátedra estuvieron destinados en principio. Las fuentes del escolapio son por lo general clásicas, aunque utiliza también a Voltaire y sobre todo a Metastasio.

El *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones, que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres, y un compendio de la Historia general de los teatros hasta la era presente*, de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra (Madrid, 1802), como puede observarse por el detallado título, nace con la clara intención de ser una historia general de los teatros, pero, al sentir de Casiano Pellicer, no «desempeña lo que ofrece» (1804, prólogo sin paginar; sobre el libro de García, véase McClelland, 1975, págs. 140-142). El autor, primer actor de la compañía de Eusebio Ribera, había ensayado sus cualidades como historiador del teatro en un trabajo previo, publicado en 1788 bajo el título *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (sobre García como actor, véase Subirá, 1927). Este *Manifiesto*, mucho más breve que el *Origen*, es también más importante por cuanto es uno de los pocos intentos, si no el único, de hacer la historia de la profesión del actor. Además, García intenta dignificar dicha actividad considerando a los cómicos como ciudadanos necesarios y útiles al Estado (Álvarez Barrientos, 1988).

La diferencia entre su historia y la de otros, como Estala o el mismo Moratín, reside en que se ocupa, además de hacer un recorrido histórico por los distintos teatros, de la creación de lo material del teatro: escenografía, representación, etc.

Resulta evidente que su punto de vista es más rico que el de los otros autores por el hecho de ser él un hombre de teatro, con experiencia en la práctica escénica.

La obra de Manuel García es importante por la enorme masa de documentación que aporta relativa a la historia del teatro europeo, chino, japonés, africano y de otras latitudes; por el muy considerable número de fuentes que utiliza, y porque, en parte, sirvió de estímulo para que otro historiador compusiera una obra sobre los orígenes del teatro y de los cómicos que puede considerarse como la mejor de su época y la que más ha influido en los historiadores de la literatura, siendo a menudo utilizada sin que se mencione como fuente. Me refiero al *Tratado histórico sobre el origen y progresos de las comedias y del histrionismo en España* (Madrid, 1804, 2 vols.) de Casiano Pellicer.

Por el tipo de documentación de que se sirve, resulta en algunos aspectos una historia económica del teatro, pero no descuida los orígenes literarios, aunque se encuentre más cómodo detallando el transcurso de los acontecimientos del siglo XVII, del que tiene más documentación. Rasgo importante es que hace una historia de las controversias sobre la licitud del teatro y de esta forma se permite consideraciones de carácter no sólo teatral, pues da cabida, como hará después Moratín de forma más intensa, al peso de los gobiernos y de las costumbres en la marcha de la vida teatral. En este punto, Casiano Pellicer consigue hacer una historia que determina de manera significativa a Leandro Fernández de Moratín en sus *Orígenes del teatro español*. Pellicer, relatando y a veces copiando simplemente las normas y leyes que regulaban (o prohibían) la representación teatral, hizo una historia de la relación entre el arte, o simplemente el teatro, y el poder. Él, como también Moratín, muestra que cuando el teatro dejó de ser una diversión sólo para nobles y se convirtió en un trabajo remunerado, comenzó a ser peligroso y se empezó a legislar su actividad, llegando incluso a declarar «infames a los que ejecutaban por dinero las habilidades pantomímicas, las de bailar, cantar y tañer», como dictaminó Alfonso el Sabio.

Algo de esta actitud crítica, que en Pellicer se encuentra sin paliativos, se da también en la obra de Moratín *Orígenes del teatro español*, escrita hacia 1825.

Moratín, considerando que el teatro es escuela de la sociedad, presenta su historia del teatro integrada en el sistema político. Todo influye en la representación: el intercambio económico, los mercados y ferias, el lujo, las fiestas, es decir, todo aquello que denote prosperidad y sirva para auspiciar diversiones públicas. Su idea de la historia es como la de los Mohedano: si no se unen la historia literaria y la civil, el resultado es imperfecto. Por otro lado, la conclusión es clara: el teatro sólo es posible en una sociedad enriquecida y en movimiento.

Las motivaciones de Moratín son semejantes a las de los anteriores historiadores: echa en falta una «historia crítica» del teatro, y quiere refutar los errores que apologistas y desconocedores de nuestro teatro han acumulado al respecto.

La peculiaridad de su trabajo es que quiere llenar un hueco, el de los verdaderos orígenes del teatro; por eso se queda en Lope y no entra al siglo XVII. A este autor lo trata siguiendo otra vez, aunque sin citarlo, los pasos de Estala. Éste lo había elogiado en su discurso preliminar sobre la comedia en los mismos términos que después Moratín; incluso señaló que él no degradó nada porque ya lo encontró todo degradado (Estala, 1794, prólogo sin paginar).

Como el texto de Pellicer, el suyo ha establecido los paradigmas de interpretación crítica posteriores, así como algunos de los hitos a los que atender desde el punto de vista de la significación histórica de ciertos hechos.

De manera general, aunque ninguno de los autores reseñados aluda a ello, prácticamente todos utilizan el *Teatro de los teatros* de Bances Candamo, además de servirse, como guías no declarados, del prólogo de Cervantes a sus comedias y del *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando en aquella loa que traza un panorama de los orígenes del teatro español. Estos tres documentos eran conocidos por los eruditos de la época y por otros como José Antonio Armona y Murga, que escribió unas *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)* (1988), inéditas aunque conocidas por los estudiosos de la época, como demuestra el que Jovellanos las utilizara para redactar su *Memoria sobre la policía de espectáculos*. El *Teatro de los teatros* fue utilizado por Armona, García de la Huerta lo poseyó muy posiblemente y Valladares de Sotomayor también (Armona, 1988, págs. 106-110; Moir, 1970, págs. xxxvii-xlvii).

Las *Memorias* de Armona se asemejan al *Tratado* (1804) de Casiano Pellicer porque están escritas con documentación de archivo preferentemente. La parte histórica aporta menos, pues se sirve de Montiano, Velázquez y Nasarre, además de apoyarse también en Bances, como se ha señalado. Es en lo correspondiente al origen de los coliseos de la Cruz, Príncipe y de los Caños, así como en todo lo que tiene que ver con las variaciones de la legislación y con la mejora de las instalaciones y de las condiciones de vida de los actores, donde más importantes y novedosas son las noticias de Armona. Las *Memorias* son, también, una historia política. En su trabajo, más que en ningún otro, se puede conocer la línea de las relaciones, y de los intereses que las sustentaban, entre los hospitales, los teatros y el Ayuntamiento. Pero sus *Memorias* tienen un valor que ningún otro trabajo posee: nos ofrecen, si bien fragmentariamente, la historia interna del teatro en los años finales del siglo xviii.

2.7.3. Historiadores de la poesía. El concepto de «Siglo de Oro»

Que los primeros intentos de historiar los orígenes de la literatura se refieran al teatro es comprensible si consideramos la importancia de dicho género a lo largo del siglo xviii. Si la prosa tuvo poco atractivo para los eruditos, exceptuando a Mayans y a Capmany, sucedió todo lo contrario con la poesía. Tengamos presente también que, salvo García Parra, Pellicer y Armona, los autores que se ocupan del teatro lo hacen desde la perspectiva de la poesía dramática.

Quien primero se ocupó de la poesía no dramática fue Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, aunque también dedique algunas páginas a tratar sobre la comedia y la tragedia, que son en realidad resúmenes de lo escrito por Nasarre y Montiano. Velázquez nació en 1722 en Málaga. Además de los *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754), escribió diversas obras de carácter erudito sobre numismática e historia de España.

Sus *Orígenes*, de 1754, obtuvieron una segunda edición. Esta obra, criticada por Menéndez Pelayo, fue valorada adecuadamente por el marqués de Valmar y

después por Cook (1959, págs. 137-145; véase también Deacon, 1978; Meregalli, 1988). Velázquez es el primero que se plantea hacer una verdadera historia; algo que Montiano, gran amigo suyo, señala en su aprobación: con esta obra se abre la «senda a los que quisieren ilustrar esta parte de la historia literaria, poco conocida o enteramente abandonada hasta aquí». Así estudia las fuentes de la poesía española: la latina, árabe, gallega, lemosina, portuguesa, y es el primero que periodiza la producción literaria, distribuyéndola en cuatro edades. Éstas, siguiendo el criterio organicista, se comparan con las cuatro edades del hombre. Cada etapa se hace depender, cronológicamente, del reinado de algún monarca, integrando en cada una de ellas los diferentes movimientos estéticos que pudiera haber, sin declarar el predominio de uno sobre otro, salvo en el caso de la época de decadencia. Velázquez hace depender el mejor o peor estado de la poesía de la situación política de cada momento.

Su tratado crea, en cierto modo, el modelo que después seguirán quienes tratan de hacer una historia semejante. Velázquez, además de hacer la cronología crítica de la producción poética, aporta textos y dedica también espacio a los que escribieron sobre poesía.

Después del trabajo de Velázquez, nos interesan las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* de Sarmiento y la *Colección* de Tomás Antonio Sánchez, porque el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano (Madrid, 1768-1778, 9 vols.) y la *Colección de poetas españoles* patrocinada por Ramón Fernández y en la que colaboraron Pedro Estala y más tarde Quintana, no tienen demasiado interés para la creación de la historia literaria. Tanto uno como otro quieren ofrecer modelos estéticos adecuados al buen gusto, pero no hacer un trabajo de historiador.

Las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid, 1775) del beneditino Martín Sarmiento (1695-1772) se compusieron en 1745, apareciendo póstumas. Como Velázquez, está preocupado por la cronología pero aporta más noticias. Por ejemplo, utiliza, igual que hará después Tomás Antonio Sánchez, como base de su estudio de los orígenes de la poesía, la carta-promemio del marqués de Santillana, desconocida por Velázquez. Sarmiento también estudia el *Poema del Cid*, siendo el primero en reconocer que es la más antigua obra de poesía castellana. Tomás Antonio Sánchez publicó el poema posteriormente, en 1779. Sarmiento dedica la primera parte a hacer un recorrido desde los tiempos más remotos hasta la Edad Media. Con él se aportan las primeras noticias detalladas sobre el mester de Clerecía, los romances, los cancioneros.

Esta obra de Sarmiento tiene indudable influencia en la de Tomás Antonio Sánchez (1725-1802), ya porque intenta defenderse de posibles plagios (pues trabajando por su cuenta sin conocer la obra del beneditino llegó a conclusiones semejantes) ya porque, cuando la conoce, discute con él diversos puntos. El más famoso es la influencia de la poesía gallega sobre la castellana, negada por Sánchez y defendida por Sarmiento, quien no pudo contestar a ninguna de sus objeciones pues ya había muerto. En su *Colección* publicó Sánchez el *Poema del Cid*, la carta del marqués de Santillana, las obras de Berceo y del Arcipreste de Hita, el *Rimado de Palacio* de López de Ayala y otras obras tenidas por lo mejor de nuestra poesía antigua.

Sánchez mantuvo una polémica con Forner en la que se enfrentaron los criterios historicistas del primero con los estrictamente neoclásicos del segundo, que sin embargo, en otros escritos defendió, como hemos visto, la necesidad de los estudios históricos (Lopez, 1976, cap. 3; Sainz Rodríguez, 1989, págs. 132-133.).

La aportación de Juan Sempere y Guarinos (1754-1830) en el campo de la historia literaria se centra en los autores contemporáneos. Su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (Madrid, 1785-1789, 6 vols.) se ocupa de aquellos escritores que publicaron en el tercer cuarto del siglo XVIII. Antes había editado las *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, traducción libre de la primera parte de la obra de Muratori, a la que añadió un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura (Madrid, 1782). Sempere no hace una historia de la literatura, sino una serie de disertaciones sobre los autores más importantes de su época.

Una de las más importantes aportaciones de Velázquez, aparte de periodizar la producción literaria, fue acuñar el concepto de «Siglo de Oro», que Mayans había utilizado en 1737 siguiendo a Luzán en su *Poética*, al referirse a la época en que Cervantes escribió el *Quijote* como a la «edad de oro». Sin embargo, aunque aludiera al XVII, su modelo era clasicista y por tanto pertenecía al siglo XVI. Los límites de ese Siglo de Oro estaban muy claros para los eruditos dieciochescos: el siglo cubriría todo el XVI y penetraría en las primeras décadas del XVII.

El término «Siglo de Oro» hizo fortuna y pasó a definir esa zona de la poesía española considerada como la cima a la que alguna vez se volvería a llegar. El mismo Velázquez señalaba, vinculando modelos poéticos del pasado y del presente, que la Academia velaba porque la poesía volviera a «ponerse sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro» (1754, pág. 174). Sedano, en 1768, confirma los límites de ese Siglo de Oro y la asunción decidida del término. Su interés es proporcionar «un cuerpo de las mejores poesías castellanas, que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación sobre esta parte de nuestra bella literatura».

Otros, como Capmany en el discurso preliminar al *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786), utilizaron la expresión, aunque, como demostraron Juretschke (1951, págs. 232-233), Lázaro Carreter (1985, pág. 224) y Lopez (1979), en él adquiere un sentido más amplio que el meramente literario: alcanza a lo político para convertirse en una categoría ideológica. A estos ejemplos hay que añadir el de Pedro Estala en el prólogo a las *Rimas* de L. L. de Argensola (Madrid, 1786) que subvencionaba económicamente Ramón Fernández, y la detallada historia que Aguilar Piñal hace del uso del término en los *Diálogos de Chindulza* de Manuel Lanz de Casafonda (1972, págs. 174-176).

2.7.4. Arabismo e Historia literaria. La labor filológica de la Real Academia Española. Orígenes de la bibliografía

La poesía árabe, al igual que Cervantes, acaparó la atención de los estudiosos del XVIII. La publicación de la importante *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis* (Madrid, 1760-1770, 2 vols.) fue obra del siromaronita Miguel Casiri (1710-1791). Aunque se dio a la estampa en fechas tan tardías, su autor llevaba

trabajando en ella al menos desde 1752. En realidad, esta obra se enmarca en los proyectos culturales que el P. Rávago inició apoyándose en el P. Andrés Marcos Burriel, de los que formaban parte obras como *Regiae Bibliothecae Matritensis codices graeci manuscripti* (1769) de Juan de Iriarte. La obra de Casiri, en la que estuvo ayudado por Campomanes y Martínez Pingarrón (Sempere, 1785-1789, II, pág. 157), es un catálogo que recoge 1.851 de los manuscritos sobre asunto árabe conservados en la biblioteca de El Escorial. Está dividida por materias para su más fácil manejo, y con mucha frecuencia extracta o reproduce fragmentos de esas obras. Además, añade en árabe el título y el autor o, en su defecto, el nombre del comentador o glosador, y el *incipit* y el *finis*, si se desconoce el título del códice. El mismo año 1760 se publicó *Vestibulum sive Aditus Bibliothecae arabico-hispanae escurialensis Caroli III*, que es la reproducción del prólogo y de la dedicatoria de la *Bibliotheca*.

Este trabajo fue importante para comenzar a descubrir algunas zonas de la historia española que se mantenían en la nebulosa de los falsos cronicones. Mayans colaboró con Casiri en este sentido, así que no es extraño que también ayudara a Juan Andrés cuando éste mostró interés por esa parte de la historia y de la literatura españolas. Juan Andrés además se apoyó en los trabajos de Masdeu, cuyo tomo XV de la *Historia crítica de España* dedica bastante espacio a estos asuntos, y en los de hebraístas como Gallisà y Joaquín Pla (Batllori, 1966, págs. 355-411).

Años después, en 1820, Jose Antonio Conde (1766-1820) publicaría su *Historia de la dominación de los árabes en España*. En el prólogo hace una crítica a la *Bibliotheca* de Casiri, señalando entre otras cosas que no conocía bien el árabe ni la historia —acusaciones de las que después fue objeto el mismo Conde por parte de autores que le sucedieron, como Dozy o Ribera.

Conde fue hombre de vida azarosa, por razones políticas y de libertad de pensamiento, pero estas dificultades no impidieron que desde muy joven se dedicara a trabajos literarios y eruditos, consiguiendo las cátedras de hebreo, griego y árabe en la Universidad de Alcalá entre los años 1789 y 1790 (Roca, 1903). El editor de la *Historia* fue Juan Tiñeo, pues Conde murió cuando sólo se llevaba publicado el primer tomo, y aunque el material estaba terminado, faltaban sin embargo los ajustes finales, las cronologías y las equivalencias entre los distintos calendarios árabe y cristiano.

Además de escribir la *Historia* tradujo a numerosos poetas griegos y escribió tratados sobre numismática e inscripciones. Su labor en el campo del arabismo, a pesar de los defectos, es fundamental, como la del mismo Casiri, sin cuyo esfuerzo no le habría sido posible a Conde llevar a cabo su monumental empresa. Casiri, además, contribuyó al desarrollo del arabismo mediante la enseñanza. Los hermanos Mohedano enviaron a Madrid a algunos alumnos que estudiaron con él, para establecer después cátedras de árabe, griego y hebreo en Andalucía.

Atención aparte merece la labor filológica de la Real Academia Española. Fundada en 1713 gracias a los desvelos de Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena, desde muy pronto dedica su atención a redactar un diccionario (Cotarelo, 1914; Lázaro Carreter, 1980). Los académicos deseaban mejorar los diccionarios existentes, como el de Covarrubias, que tomaron por modelo, junto a los de las academias extranjeras, como el *Vocabulario* de La Crusca de Florencia y

el de la Academia Francesa, de los que, por otra parte, se alejaron en numerosas ocasiones.

En los estatutos de la Academia y en la *Planta y método* del Diccionario de 1713 se enumeran también otros objetivos de la institución, como publicar una gramática, una ortografía y una sintaxis. Asimismo, en el prólogo al primer volumen del *Diccionario de Autoridades* se dedican bastantes páginas a reflexionar sobre estas materias y sobre el origen de la lengua castellana. El primer volumen apareció en 1726, recibiendo numerosas críticas, entre otras las de Martín Sarmiento.

El *Diccionario* terminó de publicarse en 1739, pero el año anterior se inició una revisión de los primeros tomos para formar un suplemento. Sin embargo, este trabajo quedó interrumpido, centrando su atención los académicos en redactar una *Ortografía*, que apareció en 1741.

La *Gramática* de la Academia apareció en 1771, aunque se llevaba trabajando en ella desde 1740, y con mayor intensidad desde 1751 (Sempere, 1785-1789, I, págs. 61-62). Para realizarla, se tuvieron presentes la *Gramática* de Nebrija, las *Instituciones de Gramática* de Jiménez Patón y la *Gramática en las tres lenguas: castellana, latina y griega* de Gonzalo Correas. Como señala Cotarelo, la última redacción de esta *Gramática* corrió a cargo de Juan Trigueros.

La Academia trabajaba en estos mismos años en la segunda edición del *Diccionario*, publicándose en 1770 su primer tomo, con correcciones y añadidos. Sin embargo, se llegó a la conclusión de que convenía publicar un volumen más manejable. Se añadieron nuevas voces pero se suprimieron las autoridades, de manera que en 1780 apareció el *Diccionario usual* de la Academia. Es posible, por otra parte, que la supresión de las autoridades viniera dada por una distinta consideración del lenguaje por parte de los nuevos académicos. Se ha señalado numerosas veces que los fundadores de la Academia tenían un criterio muy amplio en materia de autoridades. Así pues, la oportunidad que se presentó en 1780 pudo venir motivada por razones de carácter estético-ideológico, y no sólo porque el *Diccionario* estaba agotado y se hacía necesaria una rápida reedición.

La Academia también dedicó atención a lo estético mediante la convocatoria de premios de elocuencia y poesía. José M.^a Vaca de Guzmán, Leandro Moratín, Forner, Iriarte, Meléndez Valdés fueron premiados en sucesivos concursos. Como apunta Cotarelo (1928), con el tiempo esos concursos se entendieron como un instrumento de ayuda a los proyectos académicos, y así los vocabularios y estudios sobre diferentes autores fueron cubriendo espacios que se había propuesto la institución, pero que no podía llevar adelante.

Otro aspecto considerado en los estatutos era la publicación de textos clásicos, tanto españoles como grecolatinos. Esta tendencia, que se inició con la edición de *La Mosquera* de José de Villaviciosa en 1732 (Lázaro Carreter, 1980, págs. 141-142), prosiguió con la edición del *Quijote* en 1780, año en que aparecieron otras obras sobre Cervantes auspiciadas por la Academia.

A pesar de estos ejemplos, la Academia no se distinguió a lo largo del siglo por ser muy pródiga en este aspecto. En 1804 se publicó la traducción de Juan de Jáuregui de la *Aminta* de Tasso y la *Jornada de Carlos V a Túnez*. Poco después, en 1815, se dio a la luz el *Fuero Juzgo*, en latín y castellano, cuya edición se había intentado hacer en 1784. Fue un proyecto largo en el que trabajaron diferentes

académicos. Sólo Lardizábal permaneció hasta el final, siendo él quien escribió el discurso preliminar, que sin embargo no va firmado (Cotarelo, 1928, pág. 19).

A estas ediciones hay que añadir las de los premios en elocuencia y poesía, y un numeroso corpus de oraciones y elogios de figuras reales y de académicos.

La bibliografía se convierte en el siglo XVIII en un instrumento paralelo a la ciencia literaria. El auge de la bibliografía se explica, en parte, por la necesidad de justificar ante los extranjeros la existencia de una cultura y una ciencia españolas y, por otro lado, por la creciente conciencia histórica.

El arranque de la bibliografía se encuentra en la recolección de Nicolás Antonio (1617-1684). Su *Bibliotheca hispana vetus* (Roma, 1672, 2 vols.) y su *Bibliotheca hispana nova* (Roma, 1696) se reeditaron en el XVIII. Trabajaron en dichas reediciones bibliotecarios de la Biblioteca Real, añadiendo materiales manuscritos del propio Antonio, índices y otras adiciones de los propios bibliotecarios. La *Vetus* se publicó en 1788, y la *Nova* entre 1783 y 1788.

Se compusieron bibliografías regionales, de órdenes militares, de bibliotecas privadas, por materias específicas; se intentaron bibliografías corrientes en los periódicos y catálogos de libreros (Rodríguez Moñino, 1955, 1966, 1971). En estas bibliografías puede apreciarse que el afán enciclopédico y universalista de la época se limita al acercarse a la vasta producción literaria. Una excepción a esta tendencia sería la *Bibliographia critica sacra et prophana* (Madrid, 1740-1742, 4 vols.) que compuso el trinitario Miguel de San José (1682-1757). A pesar de lo señalado por Fernández Sánchez (1989, pág. 144), no es la primera vez que en español se utiliza la palabra *bibliografía* para un repertorio: en el primer número del *Diario de los Literatos de España* (abril de 1737) ya se había empleado.

La Biblioteca Real desarrolló una labor importante al hacer catálogos, principalmente de obras en lenguas clásicas. Juan de Iriarte compuso el *Catálogo de los manuscritos griegos*, del que sólo se publicó el primer tomo, relativo a los códices griegos (Madrid, 1769). A éste hay que añadir los ya citados de Casiri, Pellicer y la *Biblioteca española* (Madrid, 1781-1786, 2 vols.) de José Rodríguez de Castro (¿1739?-1789).

Otras bibliografías importantes son las de incunables, como la del jesuita Diosdado Caballero (1740-1829), publicada en 1793 (Batllori, 1966), y la de Francisco Méndez (1725-1803), aparecida en 1796.

En cuanto al teatro, muchos fueron los índices sobre comedias que se publicaron. García de la Huerta presentó en el tomo XVI del *Teatro Español* un «Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras», que fue la base del *Catálogo* de Moratín.

Entre los jesuitas, Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) compuso en italiano un *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, de 1785, que apareció en español entre 1800 y 1805, y una biobibliografía de escritores jesuitas, perdida, pero que tal vez sea la que publicó Caballero (Batllori, 1966; Fernández Sánchez, 1989). El P. Andrés dio a luz una bibliografía de los códices griegos y latinos existentes en la Biblioteca Real de Nápoles (1816).

Especial atención merecen algunas bibliografías regionales. José Rodríguez (1630-1703), trinitario, escribió una *Biblioteca Valentina* que dio a luz otro trinitario, Ignacio Savalls Pérez, en 1747. El mismo año, Vicente Ximeno (?-1764) publicaba sus *Escritores del reino de Valencia* (1747-1749). Ya en el siglo XIX,

Justo Pastor Fuster (1761-1835) publicó una *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, que completaba la de Ximeno. Inédito quedó el trabajo de Pérez Bayer, pero no así el de Félix Torres Amat (1772-1847), que apareció en 1836. Pero la más completa es la de Félix Latassa (1733-1805), que siguiendo a Antonio la divide en dos partes: *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses desde la venida de Jesucristo hasta el año 1500* (1796) y *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802* (1798-1802).

En casi todas las bibliografías, ya por los últimos decenios del siglo, se abandona el latín y los bibliógrafos procuran no quedarse en los siglos pretéritos, sino llegar hasta sus contemporáneos.

Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de**, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos (1974).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, "Cervantes en el siglo XVIII", *ACerv* 21 (1983), págs. 153-163.
- "Cándido M.^a Trigueros y el *Poema del Cid*", *NRFH* 33 (1984), págs. 224-233.
- *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vols. I-VI, Madrid, CSIC (1982-1991).
- ALBORG, Juan L.**, *Historia de la Literatura Española*, vol. III, Madrid, Gredos (1972).
- ÁLVAREZ BAENA, José Antonio**, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Benito Cano (1790), 4 vols.; reimpresión, Madrid, Atlas (1973).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, "Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII", *ACerv* 25-26 (1987-1988), págs. 47-63.
- "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", *RLit* 50 (1988), págs. 445-466.
- "El hombre de letras en el siglo XVIII español", en *Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura (1989a), págs. 417-426.
- "Controversias acerca de la autoría de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII", en *Actas IX CIH*, vol. I, Frankfurt, Vervuert Verlag (1989b), págs. 301-309.
- "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *NRFH* 38 (1990a), págs. 219-245.
- "El periodista español del siglo XVIII y la profesionalización del escritor", en *El periodismo español en el siglo XVIII. Estudios de Historia social* (1990b), número extraordinario 52-53, págs. 29-40.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro**, "La fecha de publicación del primer escrito de Feijoo: aclaración de un enredo bibliográfico", *Diec* 9 (1986), págs. 24-34.
- ANDIOC, René**, "Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández", *Ins* 504 (diciembre 1988), págs. 18-19.
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Sancha (1786-1807), 10 vols.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio**, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, ed. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y M.^a Carmen SÁNCHEZ, Vitoria, Diputación (1988).
- ARTEAGA, Esteban**, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, ed. Miguel BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe (1943).
- ASENSIO, Eugenio**, "La lengua compañera del Imperio", *RFE* 3-4 (1960), págs. 399-413.
- AULLÓN DE HARO, Pedro**, *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus (1982).
- BACON, Francis**, *Works*, vol. XI, Nueva York, Garret Press (1968).

- BAKER, Edward**, “La invención de la literatura”, *CH* 8, 2 (1986), págs. 107-119.
- BATLLORI, Miguel**, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos (1966).
- BETTINELLI, Saverio**, *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mile* (Bassano, Remondini, 1775), ed. Salvatore Rossi, Ravenna, Longo Editore (1976).
- BROWNING, John D.**, “Yo hablo como neutoniano. El Padre Feijoo y el neutonismo”, en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981), págs. 221-230.
- BUENO MARTÍNEZ, Gustavo**, “Sobre el concepto de *ensayo*”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1966), págs. 89-112.
- CABRIADA, Juan de**, *Carta filosófica, médico-química*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Valdivia (1687).
- CAMPOMANES, Pedro R.**, *Dictamen fiscal de la expulsión de los jesuitas de España (1766-1767)*, ed. Jorge CEJUDO y Teófanos EGIDO, Madrid, FUE (1977).
- CAPMANY, Antonio de**, *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, Madrid, Sancha (1786).
- CARANDE, Ramón**, “Colección de manuscritos e impresos de Juan Sempere y Guarinos”, *BRAH* 137 (1955), págs. 247-313.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo**, “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *RLit* 9-10 (1954), págs. 93-156.
- CARNERO, Guillermo**, “El *Plan de una Academia...* de Ignacio de Luzán”, Ignacio de LUZÁN, *Obras raras y desconocidas*, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990), págs. 139-184.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel** (ed.), Benito J. FEJOO, *Obras completas, Bibliografía*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981).
- CASSINI, Paolo**, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Bari, Laterza (1973).
- CERDÁ Y RICO, Francisco** (ed.), *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*, Madrid, Sancha (1772).
- *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Sancha (1776-1779), 21 vols.
 - *La Mosquee, poética inectiva, en octava rima, compuesta por don José de Villaviciosa*, Madrid, Sancha (1777a).
 - *Expedición de los catalanes y los aragoneses contra turcos y griegos por don Francisco de Moncada*, Madrid, Sancha (1777b).
 - *Memorias históricas del rey don Alonso el Sabio, y observaciones a su crónica. Obra póstuma de don Gaspar Ibáñez de Segovia, marqués de Mondéjar*, Madrid, Ibarra (1777c).
 - *Ocios del conde don Bernardino de Rebolledo*, Madrid, Sancha (1778a).
 - *Nueva Idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética, de Aristóteles stagirita. Por don José Antonio González de Salas*, Madrid, Sancha (1778b).

- CERDÁ Y RICO, Francisco** (ed.), *La Diana enamorada, cinco libros que prosiguen los VII de Jorge de Montemayor. Por Gaspar Gil Polo. Nueva Impresión con notas del canto del Turia*, Madrid, Sancha (1778c).
- *Tablas poéticas del licenciado Francisco Cascales*, Madrid, Sancha (1779a).
 - *Cartas filológicas, es a saber, de letras humanas. Autor el licenciado Francisco Cascales*, Madrid, Sancha (1779b).
 - *Coplas de don Jorge Manrique, hechas a la muerte de su padre don Rodrigo Manrique, con las glosas en verso*, Madrid, Sancha (1779c).
 - *Memorias históricas de la vida y acciones del rey don Alonso el Noble recogidas por el marqués de Mondéjar*, Madrid, Sancha (1783a).
 - *Varonía de los Ponces de León, señores de Villagarcía*, Madrid, Sancha (1783b).
 - *Crónica de don Alonso el Onceno de este nombre*, Madrid, Sancha (1787).
- CERRA, Silverio**, “Líneas medulares del pensamiento del Padre Feijoo”, *StO* 4 (1976), págs. 35-74.
- CERVONE, Pietro**, *An Analysis of the Literary and Aesthetic ideas in “Dell’origine, dei progressi e dello stato d’ogni letteratura” of Juan Andrés*, St. Louis, University (1966).
- COOK, John A.**, *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press (1959).
- COSTA LIMA, Luis**, “Social Representation and Mimesis”, *NLH* 16 (1985), págs. 447-466.
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897).
- “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena”, *BRAE* 1 (1914), págs. 4-38, 89-127.
 - *Discurso acerca de las obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Tipográfica de Archivos (1928).
- CUETO, Leopoldo Augusto de**, “Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. I (BAE LXI), Madrid, Atlas (1952), págs. V-CCXXXVII.
- CHACÓN Y CALVO, José M.^a**, “El Padre Sarmiento y el *Poema del Cid*”, *RFE* 21 (1934), págs. 142-157.
- CHAUNU, Pierre**, *La civilisation de l’Europe classique*, París, Arthaud (1970).
- CHECA BELTRÁN, José**, “Una retórica enciclopedista del siglo XVIII: la *Filosofía de la elocuencia de Capmany*”, *RLit* 50 (1988), págs. 61-89.
- “El elogio de la lengua española en Capmany”, *RFE* 69 (1989), págs. 131-151.
- DEACON, Philip**, “La historia interna de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez”, *BCESD* 6 (1978), págs. 65-82.
- “Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: la amistad entre Huerta y Margarita Hickey”, *REE* 44 (1988), págs. 395-421.
- DEMERSON, Jorge**, “Acerca de un supuesto madrileño: don Pedro Estala”, *AIEM* 1 (1966), págs. 309-313.
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo**, *El abate don Juan Andrés Morell (Un erudito del siglo XVIII)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1978).
- *El Padre Tomás Serrano (Un humanista del siglo XVIII)*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1986).
- DOWLING, John**, “A poet rewrites History: Nicolás Fernández de Moratín and the burning of Cortés’ ships”, *SAB* 41 (1976), págs. 66-73.

- DOWLING, John**, “El texto primitivo de *Las Naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín”, *BRAE* 57 (1977), págs. 431-483.
- DUBUIS, Michel**, *L’Espagne et Saint-Maur. La congrégation de Valladolid dans le mouvement érudit entre 1670 et 1790*, tesis doctoral presentada en la Universidad de París (1982). Una breve síntesis en Joël SAUGNIEUX, *Foi et lumières dans L’Espagne du XVIIIe siècle*, Lyon, PUL (1984).
- EAGLETON, Terry**, *The function of Criticism*, Londres-Nueva York, Verso (1987).
- ECHÁNOVE TUERO, Alfonso**, *La preparación intelectual del Padre Andrés Marcos Burriel, S. J. (1731-1750)*, Madrid y Barcelona, CSIC (1971).
- EGIDO, Teófanés**, “Motines de España y proceso contra los jesuitas: la Pesquisa reservada de 1766”, *EAg* 26 (1976), págs. 219-260.
- EGUÍA RUIZ, Constancio**, *Los jesuitas y el motín de Esquilache*, Madrid, CSIC (1947).
- ELIZALDE, Ignacio**, “Feijoo, representante del enciclopedismo español”, en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981), págs. 321-345.
- ERAUSO Y ZA VALETA, Tomás de**, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, Juan de Zúñiga (1750).
- ESCARPIT, Robert**, “Histoire de l’histoire de la littérature”, en *Histoire des Littératures*, vol. III, París, Gallimard (1958).
- “La definición del término literatura”, en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa (1974), págs. 257-272.
- ESCOBAR, José**, “El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor”, en *Actas IV CIH*, vol. I, Salamanca, Universidad (1982), págs. 483-490.
- “Mimesis costumbrista”, *RQ* (1988), págs. 261-270.
- ESTALA, Pedro**, *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha (1793).
- *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha (1794).
- FABBRI, Maurizio**, “*Las Naves de Cortés destruidas* en la épica española del siglo XVIII”, *RLit* 84 (1980), págs. 53-74.
- FEIJOO MONTENEGRO, Benito J.**, *Teatro Crítico Universal, o discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta (1765), 8 vols.
- *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro crítico, donde se notan más de cuatrocientos descuidos al autor del Antiteatro*, Madrid, Francisco del Hierro (1729).
- *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Teatro Crítico Universal*, Madrid, Francisco del Hierro (1742-1760), 5 vols.
- *Obras escogidas*, ed. Agustín MILLARES CARLÓ y Gregorio MARAÑÓN (BAE LVI, CXLII, CXLIII), Madrid, Atlas, 1952-1961, 4 vols.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación (1989).
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, Ramón**, “La historiografía constitucional de Sempere y Guarinos”, *REP* 82 (1985), págs. 61-95.

- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José**, *Historia de la bibliografía en España*, Madrid, El Museo Universal (1989).
- FORNER, Juan Pablo**, *Exequias de la lengua castellana*, ed. Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, Madrid, Espasa Calpe (1967).
- *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España*, ed. François LOPEZ, Barcelona, Labor (1973).
- FROLDI, Rinaldo**, “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”, *Criticón* 23 (1983), págs. 133-151.
- “Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura española del siglo XVIII”, *NRFH* 33 (1984), págs. 59-72.
- “Juan Sempere y Guarinos, bibliografo e storiografo dell’età di Carlo III di Borbone”, en *I Borbone di Napoli e i Borboni di Spagna*, ed. Mario di PINTO, vol. II, Nápoles, Guida Editore (1985), págs. 375-389.
- “Carlos III y la Ilustración en Sempere y Guarinos”, en *La Ilustración española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, UCM (1989), págs. 21-37.
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel**, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Sancha (1802).
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel**, “Función de la literatura e historia literaria: un planteamiento (De los *encyclopédistes* a Manuel Milá)”, *I616* 6-7 (1988), págs. 115-124.
- Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, Londres, Tamesis Books (1985).
- GIL, Luis**, “Una labor de equipo: la *editio matritensis* de Juan Ginés de Sepúlveda”, *CFC* 8 (1975), págs. 93-129.
- GILI GAYA, Samuel**, *La lexicografía académica del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1963).
- GODZICH, Wlad, y SPADACCINI, Nicholas**, “From Discourse to Institution”, en *The Institutionalization of Literature in Spain*, ed. Wlad GODZICH y Nicholas SPADACCINI, Minneapolis, The Prisma Institute (1987), págs. 9-38.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y verso*, París, Garnier (1826).
- *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma de..., que saca a la luz don Vicente Salvá*, París, Salvá (1840).
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis**, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad (1981).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, “Posición del P. Arteaga en la polémica sobre música y poesía arábigas”, *Al-And* 11 (1946), págs. 241-245.
- *Eruditos y libreros del siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1948).
- GUERRERO CASADO, Antonio**, “Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás Erauzo y Zavaleta”, en *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad (1981), págs. 39-56.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich**, “History of Literature – Fragment of a Vanished Totality?”, *NLH* 16 (1985), págs. 467-479.
- GUTIÉRREZ, Jesús**, “Martín Sarmiento y sus *Memorias para la historia de la poesía*”, *Diec* 11 (1988), págs. 87-203.
- HAMM, Peter**, *Crítica de la crítica*, Barcelona, Barral (1971).

- HERNÁNDEZ, Mario**, “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, *RLit* 42 (1980), págs. 185-220.
- HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo**, *Historia de la vida del hombre*, vol. I, Madrid, Aznar (1789).
- *Viaje estático al mundo planetario*, Madrid, Aznar (1793), 4 vols.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de**, *Obras en prosa*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Madrid, Castalia (1988).
- JURETSCHKE, Hans**, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1951).
- KAHILUOTO RUDAT, Eva Marja**, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, Gredos (1971).
- *Los ensayistas de la Ilustración en España (Antología comentada del ensayo en el siglo XVIII)*, Boulder, SISU Press (1976).
- LAMPILLAS, Javier**, *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Disertaciones del abate don... Traducido por doña Josefa Amar y Borbón*, Madrid, Pedro Marín (1789); 2.^a ed. aumentada por la traductora.
- LANZ DE CASAFONDA, Manuel**, *Diálogos de Chindulza*, ed. Francisco AGUILAR PIÑAL, Oviedo, Universidad (1972).
- LAPESA, Rafael**, “Sobre el estilo de Feijoo”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Institut d’Études Hispaniques (1966), págs. 21-28.
- “Sobre los orígenes de la lengua española de Mayans”, en *Estudios lingüísticos y estilísticos*, Valencia, Universidad (1987).
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, Introducción a Juan Pablo FORNER, *Cotejo de las églogas que ha premiado la RAE*, Salamanca, CSIC (1951).
- “El primer diccionario de la Academia”, en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica (1980), págs. 83-148.
- *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1949); reedición, Barcelona, Crítica (1985).
- Lettere de’ signori abate Tiraboschi e Bettinelli con la risposta del signore abate Lampillas intorno al Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, Roma, Luigi Perego Salvioni in Sapienza (1781).
- LOPEZ, François**, *Juan Pablo Forner (1756-1797) et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Institut d’Études Ibériques (1976).
- “Comment l’Espagne éclairée inventa le Siècle d’Or”, en *Hommage des Hispanistes Françaises à N. Salomon*, ed. Alberto GIL NOVALES, Barcelona, Laia (1979), págs. 517-525.
- “De *La Celestina* au *Quichotte*. Histoire et poétique dans l’oeuvre de Mayans”, *BHi* 110, 1-2 (1988), pág. 215-249.
- LÓPEZ PIÑERO, José María**, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor (1979).
- *El atlas anatómico de Crisóstomo Martínez, grabador y microcopista del siglo XVII*, Valencia, Ayuntamiento (1982).
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José**, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Ibarra (1768-1778), 9 vols.

- MANCINI, Guido**, "Per una revisione critica di García de la Huerta", en *Studi di Letteratura Spagnuola*, Roma, Universidad (1964), págs. 267-274.
- MANZANARES DE CIRRE, Manuela**, "Gloria y descrédito de don José Antonio Conde", *AEM* 6 (1969), págs. 553-563.
- *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura (1972).
- MARAÑÓN, Gregorio**, *Las ideas biológicas del Padre Feijoo*, Madrid, Espasa Calpe (1933).
- MARAVALL, José Antonio**, "El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner", *LT* 15 (1967), págs. 25-56.
- "Mentalidad burguesa e idea de la Historia", *ROcc* 107 (febrero 1972), págs. 250-286.
- "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo", en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981), págs. 151-196.
- MARCHENA, José**, *Obras literarias de don...*, recogidas por Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Sevilla, s.i. (1892-1896), 2 vols. Hay otra reciente, *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. Juan Francisco FUENTES, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1990).
- MARÍAS, Julián**, *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones (1963).
- MARICHAL, Juan**, *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral (1957).
- *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza Universidad (1984).
- MARTÍ GRAJALES, Francisco**, "El Dr. Vicente Ximeno y Sorli, autor de los *Escritores del reino de Valencia*", *SCat* 3 (1895), págs. 163-173, 207-214 y 271-276.
- MARTÍNEZ ALCALDE, M.^a José**, *Las ideas lingüísticas de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1992).
- MARTÍNEZ RUIZ, José**, Azorín, "La inteligencia de Feijoo", en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar (1975), págs. 1190-1194.
- MASDEU, Juan Francisco de**, *Historia crítica de España y de la cultura española*, Madrid, Sancha (1783).
- *Respuesta del autor de la Historia crítica de España, el abate don... a su erudito censor el Muy Rev. P. Traggia de las Escuelas Pías*, Madrid, Sancha (1793).
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio**, *Vida de Miguel de Cervantes*, ed. Antonio MESTRE, Madrid, Espasa Calpe (1972).
- *Epistolario*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1972-1990), 10 vols.
- *Obras completas*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1983-1986), 5 vols.
- MAZZEO, Guido Ettore**, *The abate Juan Andrés. Literary Historian of the XVIIIth Century*, Nueva York, Hispanic Institute (1965).
- "Poligrafía y enciclopedismo en el abate Juan Andrés, jesuita expulso dieciochista", *BCESD* 4-5 (1977), págs. 191-201.
- McCLELLAND, Ivy L.**, *The Origins of the Romantic movement in Spain*, Liverpool, University Press (1975).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, "Dos opúsculos de don Rafael de Floranes y don Tomás Antonio Sánchez", *RHi* 18 (1908), págs. 295-431.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Madrid, CSIC (1974).
- *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, Madrid, BAC (1978).
- MEREGALLI, Franco**, “De Luis José Velázquez a Johann Andreas Dieze”, en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován (1988), págs. 300-313.
- MESTRE, Antonio**, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1968).
- *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1970).
- *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, Ariel (1976).
- *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1978a).
- “Aportaciones de los hermanos Mayans a *Escritores del Reino de Valencia* de Vicente Ximeno”, en *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1978b), págs. 201-214.
- *Humanismo y crítica histórica en los ilustrados alicantinos*, Alicante, Universidad (1980).
- “La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y detractores”, *Arb* 449 (1983), págs. 49-73.
- *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1988).
- “La historiografía española del siglo XVIII”, en *Carlos III y su siglo*, vol. I, Madrid, UCM (1990a), págs. 21-60.
- *Mayans y la España de la Ilustración*, Madrid, Instituto de España y Espasa Calpe (1990b).
- (ed.), *Correspondencia de los ilustrados andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura (1991).
- MOIR, Duncan W.**, Introducción a Francisco BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros*, Londres, Tamesis Books (1970).
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín**, *Discursos sobre las tragedias españolas*, Madrid, José Orga (1750-1753). Cada discurso va seguido de una tragedia original del autor, *Virginia* y *Ataúlfo*, respectivamente.
- MORATÍN, Leandro F. de**, “Orígenes del teatro español”, en *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 147-305.
- MOREL-FATIO, Alfred**, “Cartas eruditas de Marqués de Mondéjar y de Étienne Baluze, 1679-1690”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. I, Madrid, Victoriano Suárez (1899), págs. 1-39.
- NASARRE, Blas Antonio de**, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes... con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, Antonio Marín (1749), 2 vols.
- NAVARRO BROTONS, Víctor**, “Juan Andrés y la historia de la ciencia”, en *I Congreso de la Sociedad Española de la Historia de la Ciencia*, Madrid, s.e. (1980), págs. 73-80.
- *Tradició i canvi científic al País Valencià Modern (1660-1720)*, Valencia, Tres i Quatre (1985).
- NERLICH, Michael**, “On Genius, Innovation and Public: *The Discurso crítico* of Tomás de Erauso y Zavaleta”, en *The Institutionalization of Literature in Spain*, ed. Wlad GODZICH y Nicholas SPADACCINI, Minneapolis, The Prisma Institute (1987), págs. 201-227.

ONTAVILLA, Luis, “El Dr. V. Ximeno y Sorli...”, *SCat* 3 (1895), págs. 458-463.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, “Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII”, en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 517-543.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid (1804), 2 vols.; el primero lo editó José M.^a Díez BORQUE, Barcelona, Labor (1975).

PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles...*, Madrid, Sancha (1778).

PELLISSIER, Robert E., *The neo-classic movement in Spain during the XVIIIth Century*, California, Stanford University Press (1918).

PENSADO, José Luis, *Fray Martín Sarmiento: sus ideas lingüísticas*, Oviedo, Universidad (1960).

— Introducción a *Colección de voces y frases gallegas*, Salamanca, Universidad (1970).

— Introducción a *Sobre el origen de la lengua gallega*, Vigo, Galaxia (1974).

— *El Padre Sarmiento, testigo de su siglo*, Salamanca, Universidad (1977).

PÉREZ DE AYALA, Ramón, “El buen Plutarco, patriarca de los ensayistas”, *ABC* (22 de agosto de 1952).

PÉREZ BAYER, Francisco, *La conjuración de Catilina y la guerra de Yugurta por Cayo Salustio Crispo. Traducido por el Infante don Gabriel Antonio de Borbón...* (y a continuación un escrito de don Francisco Pérez Bayer, titulado “Del alfabeto de los fenices y de su colonia para ilustración de un lugar de Salustio, en que habla de la lengua de los septitanos”, Madrid, Ibarra (1772).

— *Epistolario VI, Mayans y Pérez Bayer*, ed. A. MESTRE, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1977).

— *Memorial por la libertad de la Literatura española*, prólogo de A. MESTRE, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1991).

PÉREZ RIOJA, José A., *Proyección y actualidad de Feijoo. Ensayo de interpretación*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1965).

PESET, José Luis, y LAFUENTE, Antonio, “Ciencia e historia de la ciencia en la España ilustrada”, *BRAH* 187 (1981), págs. 267-299.

PESET, Mariano y José Luis, *Mayans y la reforma universitaria*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1975).

PESET, Vicente, “Valencia y la renovación científico-cultural de España”, *Ascl* 16 (1964), págs. 214-231.

— *Gregori Mayans i la cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Edicions 62, y Valencia, Tres i Quatre (1976).

QUIROZ MARTÍNEZ, Olga, *La introducción de la filosofía moderna en España*, México, Colegio de México (1949).

REY CASTELAO, Ofelia, *La historiografía del voto de Santiago. Recopilación de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidad (1985).

RICO GIMÉNEZ, Juan, “Sempere y Guarinos entre la Ilustración y el Liberalismo”, en *AUAHM* 1 (1981), págs. 37-68.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio**, *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación (1987).
- ROCA, Pedro**, “Vida y escritos de don José Antonio Conde”, *RBAM* 8 (1903), págs. 378-394, 458-469; 9 (1903), págs. 279-291, 338-354; 10 (1904), págs. 27-42; 12 (1905), págs. 139-148.
- RODRÍGUEZ MOHEDANO, Pedro y Rafael**, *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días*, Madrid, A. Pérez de Soto (1766).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio**, *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852)*, Madrid, Sancha (1955).
- *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, Castalia (1965).
 - *Historia de los catálogos de librería españoles (1661-1890)*, Madrid, Castalia (1966).
 - *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790)*, Madrid, Castalia (1971).
- RODRÍGUEZ DE MORA, M.^a Carmen**, *Lorenzo Hervás y Panduro: su aportación a la filología*, prólogo de José VILA SELMA, Madrid, Partenón (1971).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a José**, “Notas sobre los problemas textuales de los poemas de Leandro Fernández de Moratín premiados por la Academia Española”, *RLit* 96 (1986), págs. 441-446.
- “Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época”, *BRAE* 67 (1987a), págs. 395-425.
 - “Las églogas presentadas a la Academia Española en el certamen de 1780”, *RLit* 19 (1987b), págs. 473-489.
 - “Los manuscritos poéticos que concurrieron al certamen académico de 1778”, en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988), págs. 579-594.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, “El Padre Burriel, paleógrafo”, en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, Rialp (1962), págs. 235-252.
- *Bartolomé José Gallardo y la crítica de su tiempo*, Madrid, FUE (1986).
 - *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus (1989).
- SALA BALUST, Luis**, *Visitas y reformas de los Colegios Mayores en el reinado de Carlos III*, Valladolid, Universidad (1958).
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio**, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Sancha (1779-1790), 4 vols.
- SÁNCHEZ AGESTA, Luis**, *El pensamiento político del despotismo ilustrado*, Sevilla, Universidad (1979).
- SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco**, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza (1991).
- SÁNCHEZ DIANA, José M.^a**, “Ideas españolas sobre la ciencia de la historia en el siglo XVIII”, *Theoria* 2 (1954), págs. 51-64.
- SARMIENTO, Martín**, *Demostración crítico-apologética del “Teatro Crítico Universal”*, Madrid, Vda. de Francisco del Hierro (1732).
- *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra (1775).

- SARMIENTO, Martín**, “Escritos filológicos del Padre Sarmiento”, *BRAE* 15 (1928), págs. 23-38, 447-457, 670-684; 16 (1929), págs. 244-255, 366-382; 17 (1930), págs. 275-290, 571-592, 721-742; 18 (1931), págs. 118-135.
- *La educación de la juventud*, ed. J. L. PENSADO, Salamanca, Xunta de Galicia (1984).
 - *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes*, ed. J. L. PENSADO, Salamanca, Xunta de Galicia (1987).
 - *El porque sí y porque no*, ed. Michel DUBUIS y Joël SAUGNIEUX, Oviedo, Universidad (1988).
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás**, *Ensayo sobre el teatro español*, Madrid, Pedro Marín (1773).
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes, traducción libre de las que escribió en Italia L. A. Muratori, con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, Madrid, Sancha (1782).
- *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real (1785-1789), 6 vols.; reimpresso en Madrid, Gredos (1969), 3 vols.
 - *Noticia literaria de Sempere*, Madrid, León Amarita (1821).
- SERÍS, Homero**, *Guía de nuevos temas de literatura española*, ed. D. W. MCPHEETERS, Madrid, Castalia (1973).
- SILES, Jaime**, “Mayans y la epigrafía ibérica”, en *Mayans y la Ilustración*, vol. I, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1981), págs. 363-378.
- Prólogo a *Obras Completas*, vol. II, *Literatura*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1984).
- SIMÓN DÍAZ, José**, “Un erudito español: el Padre Andrés Marcos Burriel”, *RByD* 3 (1949), págs. 5-52.
- “El reconocimiento de los archivos españoles en 1750-1756”, *RByD* 4 (1950), págs. 131-170.
 - *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC (1959); reedición, 1992.
- SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, Enriqueta**, *España vista por historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea (1980).
- SOTO PÉREZ, José Luis**, *Arabismo e Ilustración. Correspondencia literaria (1791-1803) de Fr. José Antonio Banqueri con Fr. Manuel del Cenáculo Vilas Boas*, Oviedo, Universidad (1985).
- STIFFONI, Giovanni**, “La biblioteca de Fray Martín Sarmiento. Apuntes para la historia de la penetración de las nuevas ideas en la España de Feijoo”, en *Homenaje al profesor Mata Carriazo*, vol. III, Sevilla, Universidad (1973), págs. 463-485.
- Estudio preliminar de B. J. FEIJOO, *Teatro Crítico Universal (selección)*, Madrid, Castalia (1986).
 - *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo Settecento*, Milán, Franco Angeli Storia (1989).
- SUBIRÁ, José**, “Un actor y autor madrileño del siglo XVIII: Manuel García el Malo”, *RBAM* 4 (1927), págs. 359-363.
- TACCA, Oscar**, *La historia literaria*, Madrid, Gredos (1968).
- TOVAR, Antonio**, “Mayans y la filología en el siglo XVIII”, en *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1981), págs. 379-408.

- URZAINQUI, Inmaculada**, “El concepto de *Historia literaria* en el siglo XVIII”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. III, Oviedo, Universidad, y Madrid, Gredos (1987), págs. 565-589.
- VARELA, José Luis**, “La *literatura mixta* como antecedente del ensayo feijoniano”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1966), págs. 79-88.
- VV.AA.**, *Actas del I Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad (1966), 3 vols.
- *Mayans y la Ilustración. Actas del Simposio sobre Gregorio Mayans con motivo del segundo centenario de la muerte de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1981), 2 vols.
- *Actas del II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- VELÁZQUEZ, Luis José**, *Poesías que publica don Francisco de Quevedo Villegas con el nombre del bachiller Francisco de la Torre [...], añádese a esta segunda edición un discurso en que se descubre ser el verdadero autor el mismo don Francisco de Quevedo*, Madrid, Imprenta de música de don Eugenio Bieco (1753); 1.^a ed., 1735.
- *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar (1754).
- VILAPLANA, María A.**, “Correspondencia de Papebroch con el marqués de Mondéjar”, *HS* 25 (1972), págs. 293-349.
- VIPPER, Yuri B.**, “National literary History in *History of World Literature: Theoretical Principles of Treatment*”, *NLH* 16 (1985), págs. 545-558.
- WELLEK, René**, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia (1983).
- *Historia de la crítica moderna*, vol. I, Madrid, Gredos (1989).
- ZARAGOZÁ, José**, *Esfera en común celeste y terráquea*, Madrid, F. Nieto (1675).
- ZARCO CUEVAS, Julián**, “Lorenzo Hervás y Panduro. Vida y escritos”, en *Estudios sobre Lorenzo Hervás y Panduro, 1735-1809*, vol. I, Madrid, E. Prieto (1936).
- ZAVALA, Iris, M.**, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1978).

Capítulo 3



Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos

Russell P. Sebold

- 3.1. Definición del Neoclasicismo español.
- 3.2. El Neoclasicismo y la renovación de la Poética.
- 3.3. El Neoclasicismo en transición.
- 3.4. Nace el Romanticismo.
- 3.5. Terminología y convenciones románticas.

Definición del Neoclasicismo español

3.1.1. Antecedentes españoles del movimiento neoclásico

Venían formándose en España desde mediados del quinientos ideas literarias y actitudes críticas que culminarían en la aparición del movimiento neoclásico en el segundo tercio del siglo XVIII, en torno a la publicación de la *Poética* de Ignacio de Luzán en 1737. Hacia 1540 el poeta Juan Boscán había dedicado una octava elegíaca a su ya difunto y muy añorado amigo, «aquel que nuestro tiempo trujo ufano, / el nuestro Garcilaso de la Vega» (Garcilaso, 1580, pág. 21), y se descubre por estos versos que el compañero desaparecido no es lo único que lamenta el escritor. Ello es que con la muerte del gran poeta-soldado se ha cerrado la época más gloriosa para la poesía castellana, y el fenecido con cuya pérdida se cerró es «nuestro Garcilaso de la Vega», en donde con el posesivo Boscán casi parece prever el título de «Príncipe de los poetas castellanos» que después se le concedería unánimemente al toledano. Cuarenta años más tarde, en 1580, Miguel Sánchez de Lima considera a Garcilaso como figura cumbre del «tiempo en que la poesía era verdaderamente poesía», y a la vez, lleno de nostalgia, opina que «la buena y verdadera poesía es pasada con aquel buen tiempo» (Sánchez de Lima, 1945, págs. 21-22, 28).

Movido por la misma añoranza de un irrecuperable tiempo mejor para la lírica castellana, en 1580 Fernando de Herrera emprende el estudio crítico del verso de Garcilaso, precisamente para que «no se pierda la poesía española en la oscuridad de la ignorancia» (Garcilaso, 1966, pág. 281). En 1620, en su Introducción a la *Justa poética al bienaventurado San Isidro*, Lope de Vega apunta lo siguiente: «Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua» (*cit.* en Porqueras Mayo, 1968, pág. 239). Ahora bien: identificar un tiempo pasado como la época cumbre de la poesía viene a ser lo mismo que designarlo como el período clásico para ese género. Es más: a partir de 1627, se llamaría ya *clásicos* a los poetas de la era anterior, según veremos por un documento consultado más abajo; y trabajar por volver la lengua, a ese tiempo clásico —como decía Lope— es ser ya *neoclásico*. No es sorprendente que entre los representantes de esta noble corriente garcilasista y los poetas barrocos que creían honrarse hablando con oscuridad a los ignorantes, según expresión de Góngora, se produjese y se mantuviese a lo largo de toda la centuria decimoséptima la más reñida polémica.

Práctico es una voz que no acostumbramos a aplicar a la poesía, mas al ir retorciéndose y haciéndose cada vez más incomprensible y absurdo el estilo barroco y ultrabarroco, venía siendo claro que se trataba no ya solamente de un impedimento antiestético a la consecución de la moción y la gracia líricas, sino que más de un español juicioso temía a la par por la conservación y el futuro de la misma lengua castellana. «Aun tuviera el desorden alivio si en este empleo de palabras interesase el lenguaje algún nuevo lustre —escribe Juan de Jáuregui en

1624—, mas para total desconsuelo, la que primero padece es nuestra lengua» (Jáuregui, 1957, págs. 74-75). Y sesenta años más tarde esta grave crisis estilística y lingüística sería enfocada de nuevo por uno de los pocos hombres prácticos y modernos de la tenebrosa España de Carlos II el Hechizado: me refiero a Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, tercer conde de Fernán-Núñez, un ilustre militar, diplomático y reformador, pero sobre todo un español singularmente ilustrado, clarividente y cosmopolita para su época, y por lo tanto uno de los llamados *novatores*, o sea la minúscula minoría de gente instruida en ideas nuevas que tenía el país en los últimos tiempos de los Habsburgos. En su libro *El hombre práctico* (escrito en 1680; publicado en 1686), el epígrafe «Poesía» corresponde al discurso XVII, y al consultarlo veremos que ser novador, innovar, es esta vez, como en tantas otras ocasiones, dar una nueva importancia a ciertas verdades y valores eternos. Mas el conde, que se dedicó durante toda la vida a carreras prácticas, a las que aplicó su gran ilustración y erudición, y es por consiguiente un antecesor de los reformadores ilustrados del Siglo de las Luces, según se ve también por el variadísimo sumario de su libro, embiste a la vez a los cultivadores del oscurantismo barroco en el medio expresivo de las ocupaciones prácticas, la prosa.

Y se presagia en esta postura bifronte de Fernán-Núñez (reformador de la prosa) la doble campaña estilística, a favor de la claridad y la sencillez tanto en el discurso prosaico como en el verso, que sería sostenida a lo largo de todo el setecientos; y aunque aquí nos interesa mucho más la poesía que la prosa, será iluminador tomar en cuenta el frente común que oponen los escritores de poética y los tratadistas de retórica a las nocturnales fuerzas del Barroco, porque de otro modo no se entiende la notable unidad literaria del siglo XVIII, ni sería posible definir en forma completamente clara ciertos términos que tendremos que examinar dentro de un momento. El gran editor dieciochesco de la obra poética de Fr. Luis de León (1761), el polígrafo valenciano Gregorio Mayans y Siscar, ya a comienzos de su trayectoria de crítico se había interesado por el arte de la prosa, la retórica y los loables modelos de elocuencia castellana que encontraba en ciertos prosistas preclaros del Siglo de Oro; pues entre sus primerísimas obras figuran una *Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de don Diego Saavedra Fajardo* (1725) y otra *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (1727). Estas dos preocupaciones de Mayans, tan diferentes y sin embargo tan estrechamente relacionadas, se reflejarán todavía en los manuales estilísticos de fines del XVIII y principios del XIX; pues casi sin excepción todos ellos se hallan divididos en dos partes, una dedicada a la retórica (estudio de la prosa), y otra dedicada a la poética (análisis de la poesía): por ejemplo, *Principios de retórica y poética. Por don Francisco Sánchez, entre los Árcades Floralbo Corintio*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805; *Lecciones de retórica y poética*, de autor desconocido, Sevilla, Imprenta de don Mariano Caro, 1827, etc. Esta doble preocupación por la expresión clara en prosa y en verso caracterizaba ya, empero, al tercer conde de Fernán-Núñez.

Gutiérrez de los Ríos representa de modo vivo la gravedad del obstáculo a la expresión clara que encuentra en la prosa barroca, porque al escoger a su enemigo se convierte en un nuevo David atacando al gigante de la escuela conceptista, Gracián. Bastarán dos confrontaciones textuales para confirmar este

aserto. En cada caso no sólo se oponen conceptualmente afectación y sencillez, sino que el inteligente aun cuando poco conocido escritor de las postrimerías del seiscientos alude directa y verbalmente a ciertos términos que están presentes en el *Oráculo manual* gracianesco. Se citan estos últimos en letra cursiva en ambos escritores. La primera máxima de la referida obra de Gracián a la que responde Fernán-Núñez es la XXVIII:

En nada vulgar: No en el gusto. Oh, gran sabio el que se descontentaba de que sus cosas agradasen a los muchos. Hartazgos de aplauso común no satisfacen a los discretos. Son algunos tan camaleones de la popularidad, que ponen su fruición no en las mareas suavísimas de Apolo, sino en el aliento vulgar. Ni en el entendimiento, no se pague de los milagros del vulgo, que no pasan de espantaignorantes, admirando la necedad común, cuando desengañando la *advertencia singular*.

En *El hombre práctico* se halla la siguiente respuesta a esta máxima:

Será menester poco para persuadirnos lo mucho que en todas nuestras cosas debamos evitar la *singularidad* y afectación, y cuánto debamos al contrario de esto procurar que en todos nuestros dichos y hechos, como en todos los ejercicios y habilidades de nuestro cuerpo, luzca y resplandezca siempre una cierta libertad y llaneza, conforme a la naturaleza y agradable a los ojos de las gentes (Gutiérrez de los Ríos, 1764, pág. 280).

Nótese a la vez la presencia de la palabra *naturaleza* en estas líneas; pues es un criterio clásico antiguo para la formulación de juicios sobre estilos de vida y estilos de expresión, al que se daría cada vez más importancia a lo largo del siglo XVIII.

Al conde le irritaba aún más, empero, la máxima XCIV del *Oráculo manual*; porque, a diferencia de Gracián, él no concebía que la verdadera sabiduría no se acompañara por la modestia:

Incomprensibilidad de caudal. Excuse el varón atento *sondarle* el fondo, ya al saber, ya al valer, si quiere que le veneren todos. Permítase al conocimiento, no a la comprensión. Nadie le averigüe los términos de la capacidad por el peligro evidente del desengaño. Nunca dé lugar a que alguno le alcance todo. Mayores afectos de veneración causa la opinión y duda de adonde llega el caudal de cada uno, que la evidencia de él, por grande que fuera.

A lo cual replica así nuestro prócer de gusto más sobrio:

[Hay que] adquirir el renombre de prudentes confesando, siempre que convenga, o las [cosas] que ignoramos, o hasta dónde llega nuestra inteligencia en las que sabemos, sin dejarnos jamás persuadir por la loca presunción de algunos que se persuaden a que les sea honroso dar a entender mayor inteligencia de la que tienen y evitar el ser *sondados* y examinados en ella; cosa verdade-

ramente impracticable, y que cuando no lo fuese, no es conveniente de ningún modo con el juicio grave y prudente (Gutiérrez de los Ríos, 1764, págs. 260-262).

Más de una vez, en su propia época, se atribuyó a la locura el intrincado estilo y enigmático léxico del «Príncipe de las Tinieblas», el segundo Góngora; y no deja de ser curioso que asome esta misma explicación en el último pasaje citado, donde se habla del maestro de la prosa barroca.

La poesía habrá sido para el conde de Fernán-Núñez un descanso de sus arduos cargos públicos, y así vuelve a ella por incidencia en numerosos discursos suyos, alguno de los cuales tendremos ocasión de citar más tarde, pero el pasaje clave del discurso «Poesía» al que vengo aludiendo —un auténtico menú adelantado de lo que será el programa de los poetas setecentistas— es el siguiente:

Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, el Tasso, Cornelio [Pierre Corneille], Voiló [Boileau], los Argensolas, Solís y otros griegos, franceses, italianos y españoles, imitadores de la antigüedad en la propiedad, claridad y concepto o sentencia, son los maestros o regla de esta república poética [...], la profesión, en que debemos despreciar toda la oscuridad, equívocos y vulgarismos que en algunos modernos la podían hacer poco estimable (Gutiérrez de los Ríos, 1764, págs. 87-88).

Los más recomendables modelos poéticos para este ensayista *español* son, pues, *griegos, latinos, italianos, franceses*, y también *españoles*. Quiere decirse que el conde da su voto a un estilo poético universal, atemporal, en una palabra, *clásico*, que es el estilo de todos los tiempos y todos los países. He aquí un notable cosmopolitismo para la España del Hechizado, el cual se reitera en el concepto «república poética», que es un *país* intelectual, supranacional, del que son ciudadanos todos los grandes poetas del mundo. (Desde la misma postura, en su discurso XIII, «Historia», el modernísimo conde propone el estudio comparado de la numismática, la medicina, el derecho, la filosofía, las artes liberales y la poesía, así como de sus progresos en cada pueblo, en cada siglo, según dice él). Y desde luego tal cosmopolitismo era el mejor remedio que podía utilizarse contra el aislamiento poético producido por el estilo ultrabarroco (la «oscuridad» y los «equívocos» de los «modernos», o sea los contemporáneos del conde); y consultando modelos españoles de estilo sencillo como los Argensolas, junto con los extranjeros, tampoco se corría ningún peligro de desnaturalización. Mas, sean de la nacionalidad que sean estos buenos modelos, importa mucho que hayan sido primero «imitadores de la antigüedad» (es decir, émulos) antes de convertirse a su vez en nuevos dechados poéticos; esto es, que sean en cierta forma doblemente clásicos, y de esto veremos la importancia más abajo.

Los grandes poetas mencionados por Gutiérrez de los Ríos, así como otros muchos que pudiera haber considerado, «son —dice— los maestros o regla de esta república poética». La disyuntiva es de capital importancia. Los grandes poetas son la regla, la preceptiva, porque los mejores escritores de poética —Aristóteles, Horacio, Vida, López Pinciano, Cascales, Boileau— siempre ha-

bían legislado basándose en los textos de grandes poetas que se habían guiado por sus talentos naturales al hacer versos. Las reglas, nada limitativas en el fondo, no son sino observaciones empíricas realizadas sobre el proceso creativo natural y libre de poetas de excepcional capacidad, con el fin de poner la valiosa experiencia de éstos al alcance de poetas noveles. Al encontrar, pues, las reglas en los mismos poetas antes que en los tratados de poética, el autor de *El hombre práctico* parece anunciar el renovado concepto ortodoxo y —quiero insistir en ello— liberal de la poética que imperaría durante la época neoclásica propiamente dicha. Vamos a buscar en España unos *nuevos* Homeros, unos *nuevos* Horacios, unos *nuevos* Argensolas, etc. —unos neoclásicos—, es lo que, en fin, viene a decir el tercer conde de Fernán-Núñez.

3.1.2. Clásico y neoclásico

El prefijo del término *Neoclasicismo* que aparece en nuestro epígrafe indica que se trata de una renovación de aquello que es *clásico*. Y por lo tanto, primero habría que preguntar: ¿qué es lo *clásico*? Deberán examinarse cuatro acepciones de *clásico* para la aclaración del sentido del adjetivo derivado *neoclásico* que nos interesa en el presente capítulo. Estas acepciones son:

1. «*Clásico* se toma por cosa selecta, de notoria calidad y estimación, y por digna de todo aprecio, como autor clásico, hombre clásico» (*Diccionario de Autoridades*, II, 1729). En tal sentido el adjetivo castellano es un puro latinismo, pues ya en latín se decía *classici auctores* a los de mayor autoridad.

2. *Clásico* quería decir perteneciente a las clases en las escuelas y las Universidades, y por extensión de la primera acepción citada se utilizaba también para designar esos textos de gran calidad que eran adecuados para servir como modelos en la clase, modelos dignos de imitarse y emularse. (Hacia el siglo vi incluso se llamaba *classicus* al alumno).

3. Como *clásico* se clasificaba todo lo perteneciente a las letras grecolatinas antiguas, a las que se iba regularmente en busca de modelos para la imitación, o sea emulación.

4. La cuarta y última acepción de *clásico* que hace falta considerar es la más significativa para la definición que queremos formular aquí y marca época, porque representa la primera ocasión en que *clásico* se aplica a autores españoles. Mas no termina ahí la singularidad del texto de 1627 que voy a citar, porque constituye a la par el primer momento en que en cualquiera de las principales lenguas modernas *clásico* se dota de tal acepción. (En inglés y en francés se tarda, respectivamente, ciento diez y ciento setenta años más en aplicar los adjetivos *classical* y *classique* a los literatos de esas nacionalidades).

La obra de 1627 a la que me refería antes no la conocía Corominas al compilar su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, y por ende no cita sino ejemplos posteriores, de sentido muy diferente. Mas es de incalculable valor histórico para el tema que planteamos el *Panegírico por la poesía* (1627), atribuido alguna vez a Fernando de Vera y Mendoza; pues en un apartado de este

pequeño libro en el que se habla de Garcilaso de la Vega, Fr. Luis de León, los Argensolas, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, etc., se halla la aludida acepción nueva del adjetivo *clásico*:

Francisco López de Zárate, para ser famoso, no ha menester más versos que los catorce de la Rosa; ni Silveira quiere más alabanza que la que le promete el *Poema de los Macabeos* [...], y a otros mil poetas *clásicos* que habrá quisiera dar la que merecen.

Después, el autor del *Panegírico* reitera su concepto radicalmente nuevo de lo *clásico* al señalar al más apreciable modelo para la emulación, porque toma nota «de los que mejor imitan a Garcilaso» (1886, fols. 53b y 51b, respectivamente).

Volviendo ahora a *neoclásico*, importa recordar que éste es un adjetivo sintético inventado por eruditos modernos (se forjó en el siglo XIX); pues el prefijo *neo-* es un elemento léxico completamente neutro utilizable en cualquier contexto en que se trate de alguna repetición temporal, genérica, estilística, metodológica, etc. *Neoclásico* puede, por tanto, referirse a la imitación de cualquier objeto individual o al conjunto de todos los objetos que alguna vez se hayan llamado *clásicos* en cualquiera de los sentidos que hemos enumerado, sean del período histórico del que sean. En su ensayo *La escuela romántica* (1836), Heinrich Heine llama *neoclásicos* a los poetas y artistas del Renacimiento, así como a los poetas franceses del reinado de Luis XIV; y ello es muy lícito, aunque no es frecuente llamar así a los miembros de estos grupos. Es, pues, un término flexible. Otra acepción de *neoclásico*, especialmente iluminadora para el estudio del Neoclasicismo español, y en la que yo vengo insistiendo desde hace más de un cuarto de siglo, es la de «nuevo clasicismo español». *Neoclásico*, referido al territorio español, no tiene que limitarse por motivo alguno a aquellos casos en que se imita lo grecolatino o lo francés.

Ya que *neoclásico* es una voz sintética, la justificación histórica de una definición nueva del término —no nueva para la realidad de las cosas, sino solamente para la crítica— será automática si han existido en épocas clásicas conceptos de lo *clásico* correspondientes a la interpretación que los críticos se propongan dar al adjetivo derivado. Ahora bien: la existencia de las líneas del *Panegírico por la poesía* que acabamos de mencionar justifica plenamente que definamos el adjetivo español *neoclásico* como «perteneciente a esas obras en las que se tome por modelo, ya a un autor clásico grecolatino, ya a un autor clásico español». Volveremos sobre el sentido bifronte de esta palabra así como de la realidad literaria que se representa con ella, pero por lo pronto consideremos cómo se ha de aplicar el adjetivo *neoclásico* a literatos y obras individuales del siglo XVIII español.

Sería posible aplicar el término *neoclásico* a un escritor como Feijoo en sentido muy libre, en cuyo caso significaría que nos brindaba un nuevo modelo del estilo, idóneo para la imitación, una norma digna de tenerse presente a la hora de la composición. Los rasgos del estilo feijoniano son, en efecto, los que suelen atribuirse a las obras clásicas: claridad, sencillez, madurez. Podríamos en el mismo sentido lato aplicar el adjetivo *neoclásico* al P. Isla, porque para la idea-

ción de su personaje novelístico Fr. Gerundio utiliza la muy clásica técnica de la «imitación de lo universal», reuniendo en una figura ficticia características tomadas de muchos predicadores reales, al mismo tiempo que se inspira en unos modelos en cierto sentido clásicos: *Don Quijote de la Mancha* y la novela picaresca. En sentido igualmente libre, supongo que incluso podría hablarse del neoclasicismo de una obra como las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, de Torres Villarroel, porque en ellas el Gran Piscator de Salamanca imita un «clásico» español: los *Sueños* de Quevedo. (En la misma obra, Torres da un consejo muy clásico al decir que los poetas deben imitar buenos modelos y no confiar únicamente en la inspiración natural.)

Mas, ¿por qué en sentido correcto no podrán los términos *Neoclasicismo*, *neoclásico* aplicarse a ninguna de las obras mencionadas en las líneas anteriores? Pues, porque no pertenecen a ninguno de los géneros descritos, y así en cierto modo autorizados, en las dos obras críticas de la Antigüedad con las que en la práctica se establecieron los criterios del clasicismo para dos milenios: me refiero a la *Poética* de Aristóteles (siglo IV a. C.) y el *Arte poética* de Horacio (siglo I a. C.). Tampoco en las artes poéticas de las naciones modernas, basadas en la tradición aristotélica y horaciana, se describen formas literarias como las cultivadas por Feijoo, Isla y Torres.

Parece tal vez muy elemental esta distinción, mas los mejores críticos al tratar del setecientos aplican equivocadamente el adjetivo *neoclásico* a los libros ya mencionados y a otros como las *Cartas marruecas* de Cadalso y los famosos informes de Jovellanos para el Gobierno español, a los cuales es igualmente incorrecto aplicarlo. Pero, ¿por qué es incorrecto tal uso del término? Respondamos a esta pregunta volviendo a preguntar: ¿De qué géneros concretamente se habla en las artes poéticas escritas en esos tiempos que hoy llamamos clásicos? Porque en sentido estricto los adjetivos *clásico* y *neoclásico* inevitablemente van a referirse a esos géneros. En las poéticas no quedan reconocidos sino tres géneros de creación: 1) la poesía épica (seria y burlesca); 2) la poesía dramática (tragedia y comedia); 3) la poesía lírica (odas filosóficas y religiosas, anacreónticas, églogas, elegías, epigramas, etc.).

En resumen, la literatura en el sentido de Bellas Letras —esas obras de creación que elaboraba el auténtico artista literario— se limitaba para los clásicos y neoclásicos a los géneros en verso. Desde nuestra distancia en el tiempo, ciertas formas prosaicas cultivadas en el siglo XVIII parecen tan típicas del período como las formas poéticas de esa centuria. Mas a las primeras los literatos de la misma época no les concedían la alta distinción de clasificarse como arte literario. Tal rechazo no se debía únicamente al hecho de que las obras de los Feijoo, los Torres, los Isla, los Cadalso y los Jovellanos no estuviesen compuestas en verso. Los neoclásicos eran muchísimo menos inflexibles de lo que suele creerse hoy. Entre las adiciones de la segunda edición de su famosa *Poética* de 1737, Luzán, por ejemplo, escribe:

Yo no tendría dificultad alguna en llamar poesía a muchos pasajes de los grandes historiadores, particularmente cuando refieren cosas muy antiguas y oscuras y expresan circunstancias de que no hay memoria (1977, pág. 163).

Esto lo añade Luzán a su capítulo titulado «De la esencia y definición de la poesía»; y casi haciendo eco a esto, en la rima V de Bécquer, la «esencia» de la poesía dice: «Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas, / y sé de esos imperios / de que ni el nombre queda.»

Al contrario: la falta del verso no tenía nada que ver con la exclusión de los géneros en prosa del sacro coto de las Bellas Letras, sino que se excluían porque no estaban ennoblecidos por la larga tradición de artesanía literaria—cuidadosa elaboración y exigente pulimento— que caracterizaba al proceso creativo de quienes se dedicaban a los géneros poéticos. Sobre la novela, género en prosa, leemos, por ejemplo, en los versos 119-121 del canto III del *Art poétique* de Boileau: «Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / c'est assez qu'en courant la fiction amuse; / trop de rigueur alors serait hors de saison». (En una novela frívola fácilmente se excusa todo; / basta que corriendo la ficción divierta; / demasiado rigor estaría entonces fuera de sazón.)

Y anteriormente, en su novela *La desdicha de la honra*, Lope de Vega había expresado la misma idea al comparar la técnica de su teatro novelesco con las técnicas de la novela: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado el autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (Luzán, 1977, pág. 402).

Para relacionar todo esto con el siglo XVIII y a la vez corregir los poco estrictos criterios terminológicos de algunos manuales, insistamos en el hecho de que *dieciochesco* y *neoclásico* no son nunca ni de ninguna manera calificativos intercambiables. Sin que empleemos el término *neoclásico* con la mayor precisión, se nos enmarañará su sentido tanto como el de *romántico*. Por consiguiente, no apliquemos nunca el adjetivo *neoclásico* a las obras en prosa salvo por algún elemento muy concreto que *parezca* conectar una determinada obra prosaica con los rasgos generales del Neoclasicismo, y aun entonces debemos hacerlo de tal modo que quede evidente que se trata de una aplicación figurada. Verbigracia, podría decirse: «La insistencia de Feijoo en simplificar el estilo es un fenómeno de tipo neoclásico.» (Únicamente esos discursos forenses, filosóficos y académicos del XVIII que se han elaborado de acuerdo con la preceptiva retórica de Cicerón, Quintiliano o sus seguidores modernos pudieran llamarse con alguna propiedad *neoclásicos*, mas tales prosas nada tienen que ver con los géneros prosaicos de creación que se cultivan en el setecientos.)

3.1.3. Temas y técnica de la lírica neoclásica

Consideremos ahora los temas, la tonalidad y las técnicas de la lírica neoclásica, y después diremos algo sobre el teatro de esta escuela. En la poesía lírica neoclásica, después del hombre, el tema más frecuente es la naturaleza, y por ende uno de sus principales distintivos es el naturalismo, en su sentido original de interés por la naturaleza y la representación de ésta en las artes de imitación. Y es muy lógico que los poetas setecentistas intenten recuperar el tono naturalista de la lírica grecolatina, porque también los filósofos de la Ilustración con su incesante insistencia en la observación de los fenómenos naturales vuelven al naturalismo de un filósofo realista como Aristóteles.

Ahora bien, ¿cómo se trata la naturaleza en la poesía clásica antigua? ¿Cómo se define el naturalismo clásico, pues éste se iba a reflejar hasta cierto punto en el naturalismo neoclásico? En la poesía romana variaba el tratamiento de la naturaleza entre el realismo del épodo segundo de Horacio, *Beatus ille, qui procul negotiis*, en el que se describen los bueyes, las mieses, la poda de los álamos, el esquileo de las ovejas, la recolección de las uvas y las peras, el almacenamiento de la miel, y en general se elogian las golosinas y deleites no comprados de los pobres. Digo que en la lírica antigua variaba la presentación de la naturaleza entre este realismo horaciano y la rebuscada elegancia de un poema como la elegía de Catulo a la muerte del pájaro de Lesbia, en la que hemos de suponer que lo más cerca que se llegará a la naturaleza primitiva será un primoroso jardín con sendas de la más fina y selecta grava, cuadros de flores perfectamente geométricos y arbustos esculpidos; y los personajes femeninos de tales versos, más bien que campesinas o pastoras, no podrán ser sino damas de la primera distinción.

Abrazando esta última técnica de representar la naturaleza se afrontaba evidentemente el peligro de caer en la excesiva artificialidad, y, no obstante, tal visión de la naturaleza fue la más frecuentada por los neoclásicos. En realidad, no podía ser de otro modo, si recordamos la elegancia y la sofisticación de la forma de vida de la gente culta en la Europa setecentista. En parte la elegancia de la poesía se explicaba por la elegancia de las damas que la inspiraban, y ellas mismas empezaban a frecuentar el oficio poético, como se atestigua por la publicación en Francia, a mediados del siglo XVIII, de la obra *L'Art poétique à l'usage des dames*. Tenemos un ejemplo concreto, en España, en la encantadora poetisa doña María de Hore, «la Hija del Sol», que era la niña mimada de los salones más cultos de Cádiz y Madrid. En parte se debía también la elegancia del verso neoclásico a la elegancia de los caballeros que lo cultivaban. No hay que olvidar a ese caballero, descrito por Cadalso, que bebía café de Malta en una taza importada de China o Sajonia por vía de Londres, pedía sus camisas a Holanda, usaba una bata de seda hecha en Lyon, hacía encuadernar sus libros en París, comía con vajilla de plata Sheffield de Londres y sólo se divertía con las óperas italianas y tragedias francesas (*Cartas marruecas*, XLI). ¿Cómo podía tal señor gozarse en la lectura de descripciones de bueyes, la poda de los álamos y el esquileo de las ovejas? ¿Podía haber cosa más asquerosa para él?

Y sin embargo, al mismo tiempo, estos sofisticados deseaban volver a la naturaleza, porque se sospechaba que el vicio era el compañero constante de la civilización y el refinamiento, y que la virtud no podía existir sino en el estado puro de la naturaleza. Pues Shaftesbury, Pope y Rousseau aseguraban que la soledad de la naturaleza sosegaba el alma y serenaba las pasiones nacidas del desorden de la sociedad corrompida. La oposición que se da entre las ideas *refinamiento* y *naturaleza* da origen a un extraño conflicto: la vuelta a la naturaleza y la huida simultánea de ella. Los elegantes del setecientos desean, por decirlo así, estar en misa y repicando. Les atrae la virtud del campo, mas no quieren sacrificar ninguno de los refinamientos de que disfrutaban en la Corte. Será necesario que la naturaleza y la elegancia se hagan concesiones mutuas.

María Antonieta de Francia ordeña vacas bien lavadas y perfumadas. En los

grabados de libros europeos del siglo XVIII sobre las Indias Orientales, las mujeres de esas sencillas y virtuosas tierras llevan vestidos de pluma y yerba, como es natural, pero cortados sobre el mismo patrón que los de la condesa-duquesa de Benavente, con tontillo y todo. Las aristócratas españolas visten trajes de campesina, confeccionados sin embargo con lujosas telas poco usadas entre campesinas de verdad, como se ve en las pinturas de Mengs y otros artistas de la época. En 1770 y tantos la Sociedad Económica de Madrid vota unánimemente por «volver a la naturaleza», citando como ejemplo digno de emularse el de la Casita del Príncipe en El Escorial. Mas para esa época no cabe mayor lujo y comodidad en el contexto de la «humildad» campestre. En fin, se precisa entender la preferencia dieciochesca por el refinado tratamiento catuliano de la naturaleza en el contexto de la peculiar cosmovisión de aquel tiempo, sin que nos dejemos llevar por los prejuicios literarios de nuestro siglo.

Buscar la inspiración en la poesía clásica antigua, cultivar los mismos géneros que se habían frecuentado en la Antigüedad, y dentro del naturalismo dar preferencia al tratamiento refinado catuliano o anacreóntico de la naturaleza: todo esto es tan típico de la poesía neoclásica de otros países europeos como de la de España. Nuestra definición es todavía demasiado general para que se ajuste específicamente a la lírica española del XVIII, pero quedará solucionada esta dificultad si adaptamos nuestra descripción de la poesía neoclásica a la definición del término *neoclásico* que formulamos antes. En la Europa setecentista ya se puede hablar de «los clásicos de cada nación», como de hecho lo hace Cadalso, con estas mismas palabras, en las *Cartas marruecas* (LXI); y hemos dicho anteriormente que una de las acepciones de *neoclásico* se refiere a la imitación de los clásicos nacionales.

Neoclasicismo, tanto la práctica como el término, significa, entonces, una renovación de lo nacional a la vez que de lo antiguo grecolatino. Se trata, por ende, de un movimiento *híbrido* en lo que se refiere a sus modelos y fuentes. Los dos grupos de poetas en cuyos versos Luzán busca ejemplos con mayor frecuencia son los antiguos y los españoles. Y esta forma híbrida, bifronte, es la única manera en que nos será lícito definir el Neoclasicismo en el contexto de la literatura española, pues de otro modo sería imposible considerar como pertenecientes con igual derecho al mismo movimiento poemas tan diferentes entre sí como, por una parte, la adaptación que hace Cadalso de la elegía de Catulo a la muerte del pájaro de Lesbia: «De mi querida Lesbia / ha muerto el pajarito»; y por otra parte, del mismo Cadalso, la letrilla «De amores me muero, / mi madre, acudid», que tiene sus únicos antecedentes en canciones tradicionales o *clásicas españolas* como, por ejemplo, la de «Amores me matan, madre», del *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, de 1535-1540. Sin que tomáramos en cuenta los orígenes híbridos del Neoclasicismo español, tampoco sería factible acomodar en este movimiento —para tomar otro ejemplo— el romance de Nicolás Fernández de Moratín, *Don Sancho en Zamora*, inspirado en los romances viejos. Este poema se ajusta a las clasificaciones genéricas de la Antigüedad en la medida en que es épico su tema, mas este tema en sí y el metro son exclusivamente españoles; y solamente si se abraza la definición propuesta aquí, puede tal poema mirarse como neoclásico. Debió de influirse el aspecto medievalista del hibridismo neoclásico por los apreciables estudios y ediciones de la poesía antigua española rea-

lizados durante el setecientos por Fr. Martín Sarmiento, Luis José Velázquez (marqués de Valdeflores) y Tomás Antonio Sánchez. En cualquier caso, definir el Neoclasicismo como un movimiento híbrido que procura restaurar, no sólo lo clásico grecolatino, sino también lo clásico nacional, es —en ello insisto— la única manera posible de dar carta de ciudadanía a las letrillas, décimas, quintillas, redondillas, seguidillas, romances, romancillos y otras formas exclusivamente españolas cuando las cultivan los neoclásicos.

Pero miremos más de cerca esos otros elementos no nacionales, sino al parecer grecolatinos, del Neoclasicismo. ¿De dónde vienen en realidad, durante el período neoclásico, los elementos de tipo grecolatino? No hay ningún alumno de instituto que no sepa que dos siglos antes de manifestarse el Neoclasicismo como movimiento ya se componían en España églogas, elegías, odas, anacreónticas y otras formas líricas de abolengo grecolatino. El lector recordará en seguida nombres como Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fr. Luis de León, Lupericio Leonardo y Bartolomé Leonardo de Argensola, Francisco de Figueroa, Esteban Manuel de Villegas, etc. El hecho de que tales poetas, aún más que los propios antiguos, fuesen considerados en el setecientos como modelos esenciales para la poesía de filiación grecolatina, se confirma en forma elocuente por las reimpressiones de las obras de poetas aureoseculares durante la época neoclásica. Las poesías de Fr. Luis de León se reimprimen en 1761, por primera vez en ciento treinta años, desde 1631. Garcilaso tiene una nueva edición en 1765, la primera en ciento siete años, desde 1658. Transcurren ciento cincuenta y siete años entre la edición príncipe de la poesía de Villegas en 1617 y su edición neoclásica de 1774; y ciento cincuenta y dos años entre la edición de 1634 de los Argensolas y la edición setecentista de 1786. Tan españolamente clásica es la poesía neoclásica española que, de no haber sido por estas ediciones, serían desconocidos hoy los principales poetas españoles de la Edad de Oro. La íntima asociación entre elementos antiguos grecolatinos y elementos españoles en la poesía neoclásica de sello culto queda muy clara asimismo por lo que dice José Nicolás de Azara en su prólogo de 1765 a la edición neoclásica de las *Poesías* de Garcilaso: «El poeta que no haya imitado a los antiguos, no será imitado de nadie [...] Garcilaso se hizo poeta estudiando la docta antigüedad [...], y éste es el modelo que presento a mis paisanos» (Azara, 1765, pág. XIV sin paginar). Quiere decirse que Azara propone un modelo dos veces clásico, y quien se guíe por él se enriquecerá a la vez por las dos tradiciones antigua y moderna.

En España, ni aun la forma en cierto modo más artificiosa de la poesía naturalista neoclásica, la anacreóntica, se inspira únicamente en el verso del poeta griego Anacreonte de los siglos VI y V a. C., sino que tiene sus insustituibles antecedentes formales y temáticos en las anacreónticas seiscentistas de Esteban Manuel de Villegas. Y aun antes de Villegas, Gutierre de Cetina había compuesto una anacreóntica. Es, entonces, por regla general, relativamente limitada la influencia grecolatina directa, aunque desde luego existen versiones castellanas realizadas durante el apogeo del Neoclasicismo: verbigracia, *Poesías de Anacreón, Teócrito, Bion y Mosco*, traducidas por José Antonio Conde, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1796. No es desorbitada tampoco la influencia directa de poetas extranjeros contemporáneos. El influjo extranjero más notable sobre la poesía setecentista española es sin ninguna duda el del

verso inglés y suizo: Pope, Young, Thomson, Gessner, Haller. Pero donde se siente más la influencia de estos poetas es sobre el Prerromanticismo más bien que sobre el Neoclasicismo.

En vista de la idea habitual de la poesía neoclásica —la que se nos imbuyó a todos al leer los manuales—, resulta singularmente sorprendente que no haya casi nada de influencia directa de los poetas franceses sobre los neoclásicos españoles. En 1754, el marqués de Valdeflores escribe: «De los poetas franceses tenemos muy pocas traducciones» (Velázquez, 1754, pág. 157). En las Actas de la Academia del Buen Gusto apenas se toma nota de que haya poesía francesa, y tampoco se comenta la poesía francesa en la célebre tertulia de la Fonda de San Sebastián, fundada por Cadalso, Moratín padre y Tomás de Iriarte. (Es más considerable el influjo italiano sobre la poesía neoclásica española, pero hay que reconocer que tal influjo está muy en armonía con la tradición recibida de aquel buen siglo XVI de Garcilaso.) Ya en 1726 el patriarca de la Ilustración española, Feijoo, había avisado a sus compatriotas del peligro de buscar modelos en la lírica francesa: «... yo digo que quien quiere que los poetas sean muy cuerdos quiere que no haya poetas. El furor es la alma de la poesía. El rapto de la mente es el vuelo de la pluma [...] En los poetas franceses se ve que, por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan a las musas las alas o con el peso del juicio les baten al suelo las plumas» (Feijoo, 1952-1961, pág. 49). Y veinticinco años más tarde, en 1751, Luzán, haciendo de comparatista, apunta la muy significativa observación que sigue: «Sólo diré que la poesía vulgar no hizo tantos progresos en Francia como en otras partes. Baïf, Magny, Du Bellay y otros que florecieron en el siglo XVI no creo que se puedan comparar con los que produjo Italia y España en el mismo siglo» (Luzán, 1751a, pág. 70).

Saltan a la vista las diferencias entre la poesía española y la francesa durante el siglo XVIII. El soneto, que es una de las formas más frecuentadas por los poetas españoles durante el setecientos, prácticamente desaparece de la poesía francesa durante esa centuria. Las fábulas de un Tomás de Iriarte parecen representar un caso de innegable influjo francés. Pero el Iriarte fabulista, lejos de ser copiante servil de La Fontaine, efectúa la mayor innovación en el género apológico que se había introducido desde Esopo: fue el primer fabulista en tomar sus moralejas no de la ética, sino de otra disciplina: la poética. Por añadidura, aprovecha Iriarte en sus *Fábulas literarias* los más clásicos metros españoles.

Aparte de ciertos filósofos modernos, las únicas apreciables influencias extranjeras —extranjeras solamente en el sentido jurídico— son algunos importantes comentadores de la poética: Crescimbeni, Crousaz, Gravina, Le Bossu, Muratori, Pope, Vida, Rapin, Robortello, etc. Pero, en realidad, estos señores, más que teóricos o críticos extranjeros, no son sino maestros de una ciencia universal, basada en la naturaleza, igual que la física, según se consideraba entonces la poética; y así el objeto de su estudio pertenece tanto a un país como a cualquier otro. Estos señores eran ciudadanos de esa ya mencionada república de las letras para la que no existían ni prejuicios ni fronteras nacionales. «Una es la poética —decía Luzán— [...], común y general para todas las naciones y para todos los tiempos» (Luzán, 1977, pág. 147). Los preceptos poéticos de Aristóteles y Horacio,

ya sean explicados por españoles como Alonso López Pinciano y Francisco Cascales, o ya por franceses e italianos como Rapin y Robortello, son todavía los mismos preceptos; y en el terreno de la poética, decir a secas que se trata de una influencia extranjera, desnaturalizante, como se viene diciendo en los manuales, es desconectar a España de la tradición occidental y afirmar con los franceses que África empieza en los Pirineos.

Sin salir del mismo setecientos, ya Tomás de Iriarte reconocía que podían originarse las mayores confusiones históricas de la xenofobia, y sobre todo francofobia española, respecto de las reglas de la poesía, y se lamentaba de que España fuese «... la tierra donde creen / que el arte y sus preceptos verdaderos / son invención moderna de extranjeros». La inexactitud total de la idea de que las reglas estén más estrechamente identificadas con una nación moderna que con las restantes, la admiten los mismos franceses. Por ejemplo, en 1926 el distinguido especialista del clasicismo francés René Bray escribe: «Les Français sans doute n'ont pas inventé une seule règle (Los franceses sin duda no han inventado ni una sola regla)» (1966, pág. 359).

En varias ocasiones lo he dicho, y lo repito: ¡Rechacemos ya de una vez términos como *galoclasicismo*, *seudoclasicismo a la francesa*, etc.!, pues no responden a ningún aspecto documentable de la realidad literaria española. El término justo y preciso es *neoclásico*, y su definición correcta, en el contexto de la historia literaria española, es: «nuevo clasicismo español»; porque, resumiendo lo explicado en las líneas anteriores, tal movimiento se fundamenta en: 1) géneros poéticos antiguos, para cuya adaptación a la literatura española ya se habían formulado procedimientos durante el Renacimiento; 2) modelos cultos nacionales, quiero decir, las obras de los poetas renacentistas españoles que naturalizaron los géneros antiguos; 3) modelos populares nacionales: romances, romancillos, letrillas, seguidillas, décimas, quintillas, redondillas y otros metros y estrofas de tradición netamente española, que nunca fueron despreciados de los neoclásicos, y 4) modelos extranjeros compatibles con la tradición española, por ejemplo, los italianos: poetas setecentistas como Metastasio, Parini, Alfieri, pero tal vez con mayor frecuencia los mismos clásicos italianos que habían inspirado a la generación de Boscán y Garcilaso. (Por supuesto, en el siglo XVIII son nuevas las ideas expresadas a través de los géneros, temas y técnicas que caracterizaban a la tradición de la lírica culta; porque en el setecientos España vive esa época cosmopolita llamada Ilustración y participa plenamente en ella.)

3.1.4. Neoclasicismo y teatro

Se da en el teatro y la épica el mismo hibridismo o Neoclasicismo doble, sostenido en modelos clásicos antiguos a la vez que en modelos clásicos nacionales, que hemos observado en la poesía lírica. Hablemos ahora del teatro. En los manuales siempre se nos decía que los autores de esas tragedias y comedias dieciochescas hechas con todo el rigor del arte no habían hecho más que «sacar copias de copias», llegando a reemplazar el teatro nacional con un teatro extranjero; pues sin consultar los textos dramáticos, los fabricantes de tales libros de consulta suponían que los dramaturgos del XVIII se habían limitado a imitar servil-

mente a Corneille, Racine y Molière, por lo cual, si el teatro clásico francés era extranjerizante con respecto a Francia por tratarse en él la mayoría de las veces de historias y personajes griegos y romanos, el teatro neoclásico español iba a ser doblemente extranjerizante con respecto a España: historias y personajes griegos y romanos filtrados por la lengua y el genio franceses, antes de ser traídos a España. Pero, ¿dónde están esas tragedias y comedias en que estén tan servilmente imitadas las imitaciones francesas de obras teatrales de la Antigüedad? No existen.

De autores de cierta importancia solamente cinco tragedias de tema clásico antiguo vienen fácilmente a la memoria: la *Virginia* de Montiano, que no fue inspirada por una tragedia anterior de ninguna nacionalidad, sino por las páginas de Tito Livio y otros historiadores romanos sobre esta heroína (véase Montiano, 1750, págs. 82-84); la *Lucrecia* de Moratín el Viejo, la cual sigue «fielmente» a los mismos historiadores romanos (Moratín, N., 1763, pág. 9), según dice el autor en su prólogo a la obra; el *Numa* de Juan Ignacio González del Castillo; y el *Idomeneo* y el *Pítaco* de Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Sobrepasan en número, con mucho, a estas tragedias otras de temas nacionales, puramente españoles, como *Ataúlfo*, *Florinda*, *Guzmán el Bueno*, *Hormesinda*, *Munuza*, *Pelayo*, *Don Sancho García*, *Raquel*, *Numancia destruida*, *La condesa de Castilla*, *Zoraida*, etc. Incluso se da en la época neoclásica un «procedimiento nacional» para ciertas adaptaciones y traducciones de obras teatrales de tema clásico antiguo. Según explica García de la Huerta en la nota antepuesta a su *Agamenón vengado*, no se adaptó esta tragedia directamente de la *Electra* de Sófocles, sino indirectamente de la adaptación renacentista española de la tragedia griega *La venganza de Agamenón*, debida al maestro Hernán Pérez de Oliva; y aun comparada con esta última obra, la dieciochesca es muy original por su concepto y ejecución (véase Sebald, 1988).

¿Por qué se considera que *La mojigata* de Leandro Moratín sea un ejemplo capital de la imitación de un modelo francés? El *Tartufo*, de Molière, pudo influir en ciertos detalles escénicos de la comedia moratiniana, pero sin salir de España se pueden encontrar modelos para una comedia neoclásica sobre una hipócrita femenina; ahí están las comedias clásicas españolas sobre el mismo tema, como *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, y *Guárdate del agua niansa* de Calderón, y en efecto, la protagonista de *La mojigata* se llama Clara, igual que la de la segunda de las obras aureoseculares que acabo de mencionar. Paradójicamente, en los mismos manuales en que se tilda al siglo XVIII de época servilmente imitadora se cuestiona el valor de *La mojigata* porque, como se alega allí, la «imitación» de Moratín no se acerca mucho a su «original».

Desde el punto de vista más aceptado por la erudición tradicional, la historia de los movimientos literarios europeos casi no es más que la de un repetido intercambio de influencias entre un país y otro. Por lo cual es desde luego posible señalar influencias francesas (a la par que inglesas e italianas) en comedias como *La Petimetra* de Moratín padre, como *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* y *El don de gentes* de Tomás de Iriarte y como *El viejo y la niña*, *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* de Moratín hijo. Mas también para estas mismas comedias se han identificado fuentes totalmente españolas, entre las cuales acaso la más sorprendente sea el sainete *El hijito de vecino* de Ramón de la Cruz, en el

que se inspiró en parte Tomás de Iriarte para su deliciosa comedia *El señorito mimado* (sobre esta cuestión, véase Sebold, ed., 1978, págs. 62-66). Este último ejemplo representa una refutación muy elocuente de la increíble falsedad de casi todo cuanto se venía diciendo sobre el teatro dieciochesco hasta hace pocos años, porque se solía suponer la existencia de una oposición total entre el teatro neoclásico, basado en la preceptiva de abolengo grecolatino, y el teatro sainetesco popular a lo Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo.

Con interpretaciones tan ingeniosamente inexactas se pierde de vista el, por otra parte, inconfundible hecho de que tanto la comedia de los Moratines e Iriarte como el sainete son las primeras obras de un nuevo teatro de costumbres o realista que culminará en las obras de Manuel Gorostiza, Manuel Bretón de los Herreros y Adelardo López de Ayala. Y si, en efecto, se da en todas estas obras un nuevo teatro basado en la observación objetiva de la vida cotidiana burguesa, ello no se debe tanto a una innovación como a una renovación, pues ya la comedia antigua era burguesa y realista. A propósito de la comedia Horacio decía, en los versos 317-318 de su *Ars poetica*: «Respicere exemplar vitæ morumque jubebo / doctum imitatore et veras hinc ducere voces (El sabio imitador con gran desvelo / ha de atender, si observa mi mandato, / a la naturaleza, que el modelo / es de la humana vida y moral trato; / de cuyo original salga una copia / con la expresión más verdadera y propia)» (trad. de Iriarte, 1805, IV, pág. 44). He aquí demostrado también el hibridismo de estas comedias neoclásicas, porque a la vez que sus autores procuran representar fielmente la realidad nacional contemporánea, coinciden por la teoría y por la práctica con la comedia clásica antigua. Mas no dejemos este tema sin observar que el mismo hibridismo antiguo-nacional se acusa en la tragedia neoclásica; pues también sus temas representan la realidad nacional, aunque en épocas pretéritas, y su técnica responde a la preceptiva de origen clásico antiguo. Es más: viene a ser simbólico de este hibridismo el uso del endecasílabo para versificar los argumentos españoles de la mayor parte de las tragedias neoclásicas, porque desde el Renacimiento este verso está identificado con diversos géneros de filiación grecolatina.

3.2

El Neoclasicismo y la renovación de la Poética

3.2.1. Las reglas y las artes poéticas

He aludido ya varias veces a las «reglas», y no quedará completa nuestra caracterización del Neoclasicismo sin que prestemos alguna atención a la preceptiva. Más abajo habrá que considerar ciertos conceptos filosóficos para comprender el nuevo papel que la poética desempeña en el siglo XVIII; pero primero, como existe en la mente de algunos lectores cierta confusión sobre la naturaleza de las reglas —¿qué son precisamente?—, quisiera desbrozar el camino expli-

cando el concepto básico de la filosofía de la composición, según llamaba Edgar Allan Poe a la poética. Haré esto considerando la dialéctica que suele darse entre los elementos del sueño y el raciocinio en la mente del poeta a la hora de la creación poética, no solamente en épocas clásicas, sino en todas las épocas de la historia literaria.

Reglas, preceptos, leyes: parecen voces muy ásperas para hablar de la delicada flor de la poesía. Esto es, si aceptamos la idea vulgar de que la poesía sea aquello que copia extasiado el poeta al posar en su hombro, cual dulce colibrí, una etérea musa para dictarle, en un misterioso y armónico lenguaje ya pulido y rimado, ciertas revelaciones de carácter divino. Frente a esta visión de la poesía como producto divinamente inspirado y filtrado por la sensibilidad de un loco de cabellera desgreñada, la idea de que pueda haber reglas para el verso parece desde luego inconcebible.

Y no obstante, cuando hablamos con los poetas o leemos sus escritos auto-críticos, nos damos cuenta de que lo más importante para hacer versos de calidad artística es el saber darles a los pensamientos la debida libertad y, sin embargo, restringirlos a la vez con la debida disciplina, como mantenía la crítica inglesa de la época de Dryden. En su ensayo *De la poesía considerada como ciencia*, Alberto Lista pasa revista a las artes de imitación —la pintura, la música, la arquitectura, etc.—, considerando los preceptos que las rigen, y luego se detiene en la poesía para preguntar: «¿por qué no ha de ser necesario para la más noble de todas el estudio que lo es para las demás?» (Lista, 1844, I, pág. 167). Durante el Siglo de las Luces los poetas de la naturaleza se inspiran en el campo abierto para sus delicadas descripciones, pero completan su inspiración con lecturas en las, al parecer, áridas páginas científicas de la *Óptica* de Newton. Y el poeta francés Paul Valéry dice que el poeta es «un frío sabio, casi un algebrista, al servicio de un soñador» (Valéry, 1961, pág. 314). No es infrecuente tampoco que los poetas encuentren una inspiración en páginas de por sí tan poco poéticas como las de un diccionario.

Es más: el propio proceso creativo del poeta es con frecuencia lo más anti-poético que cabe imaginarse. En las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer insiste con delicioso humorismo romántico en el hecho de que la inspiración por sí sola no basta para la creación de un poema:

Efectivamente, es más grande, más hermoso, figurarse al genio ebrio de sensaciones y de inspiraciones trazando a grandes rasgos, temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas o profundamente conmovidos por la piedad, esas tiradas de poesía que más tarde son la admiración del mundo; pero, ¿qué quieres? No siempre la verdad es lo más sublime [...] Hay una parte mecánica, pequeña y material en todas las obras del hombre (Bécquer, 1969, pág. 623).

Es indispensable la inspiración, mas es una experiencia tan fugaz y agotadora que no es normalmente posible componer un solo verso mientras dure. Donde acaba la inspiración, empieza la reconstrucción de esa experiencia por la memoria y su elaboración por la palabra: la «parte mecánica, pequeña y material», a la que alude Bécquer. Dice Wordsworth, en su pre-

facio a las *Lyrical Ballads*, que la poesía «trae sus orígenes de la emoción recordada en la tranquilidad» (Wordsworth, 1975, pág. 266). Se trata de reconstruir esa maravillosa experiencia original, no sólo para el propio poeta (cosa fácil porque él tiene la memoria personal, viva e inmediata de lo que sintió), sino para numerosos lectores. Todo poema es la iniciación de unos neófitos en los misterios de la religión personal del poeta, o sea su modo de rendir culto a aquello inefable, infinito y eterno que es el objeto de su añoranza; y la reconstrucción en la tranquilidad tiene como fin el conseguir que el lector sienta lo mismo que ha sentido el poeta en el mágico momento de la primera inspiración.

Ahora bien: dada la enorme diversidad de nuestras maneras de concebir las ideas y percibir las imágenes, el hallazgo de tal lazo anímico entre poeta y lector pide cierta racionalización de la emoción o visión poética, una explicación que no sea demasiado explicativa. La solución se le brinda al poeta en la postura ecléctica encarnada en la ya aludida máxima poética inglesa de que hay que darles a los pensamientos la debida libertad y, sin embargo, restringirlos a la vez con la debida disciplina. El poeta busca el justo medio entre el sueño y el concepto, entre lo irracional y lo racional. Llevada a la práctica, la poesía es siempre una «razón de la sinrazón»; o, posiblemente en ciertos poetas ilustrados del setecientos, una «sinrazón de la razón». Poesía es hablar, ya en forma precisa de lo impreciso, ya en forma imprecisa de lo preciso. He aquí la exigente ciencia del poeta a lo Lista, el álgebra del soñador a lo Valéry.

Con estas reflexiones no nos hemos alejado en absoluto de las reglas. Pues lejos de hacer difícil el necesario equilibrio entre sueño y exactitud, las reglas lo facilitan. Recordemos unas palabras que, comentando las reglas, Tomás de Iriarte dirige a un poeta novel en sus *Fábulas literarias*: «Lo que es auxilio juzgas embarazo, / incauto joven» (Cueto, 1952-1953, II, pág. 19). Las reglas no sólo facilitan la disciplina esencial para la composición poética, sino que constituyen la única manera posible de llegar a esa disciplina, y digo esto porque —por sorprendente que pueda parecer— las reglas siempre han sido seguidas por todos los poetas, tanto españoles como franceses, tanto románticos como clásicos y neoclásicos, tanto geniales como medianamente buenos. Esto es así porque las reglas no son sino una descripción empírica de los aspectos fundamentales de ese fenómeno psicológico que llamamos proceso creativo, según se ha dado en la mente de todos los poetas desde los primeros bardos de Grecia. La prueba más elocuente de esto es el hecho de que Paul Valéry, Stephen Spender, Juan Ramón Jiménez y otros muchos poetas modernos, al describir su proceso creativo, coinciden en sus observaciones con las reglas comunes que se vienen repitiendo en todas las artes poéticas desde Aristóteles. Véase una comparación detallada entre la preceptiva clásica y la autocrítica moderna en el prólogo original, «Sobre la actualidad de las “reglas”», a Sebold (1970, págs. 9-26; 1989, págs. 61-73).

En él se verá, por ejemplo, que tanto los poetas del siglo XX como los autores de poéticas de todas las épocas previenen contra el uso excesivo de voces anticuadas, afectadas y nuevas, rehúyen las metáforas rebuscadas, insisten en la necesidad de las repetidas correcciones, subrayan la importancia del pensamiento claro para la composición y la calidad de la poesía, buscan una armonía entre so-

nido y sentido, reconocen la utilidad de iniciar el proceso creativo en algunos casos con un plan en prosa, encuentran en cierta negligencia de la forma un símbolo del enajenamiento del visionario arrebatado (el «hermoso desorden» de los preceptistas), etc. El teatro, lo mismo que la poesía lírica y narrativa, se rige por reglas en las épocas clásicas, y una vez más se da una notable coincidencia entre las prácticas de los mejores poetas trágicos y cómicos de esos tiempos y las de los mejores dramaturgos actuales: unos y otros evitan fingir, en el limitado espacio del escenario y las limitadas horas de la representación, escenas tan alejadas las unas de las otras, el transcurso de tantos días, meses y años, y el desarrollo de una historia tan accidentada, que se pierda del todo la verosimilitud por producirse una tensión excesiva entre las circunstancias reales del espectador y las imaginarias de la acción dramática (así los clásicos y neoclásicos insistían en las famosas Unidades de lugar, tiempo y acción). Tanto los dramaturgos modernos como los clásicos evitan la presencia de tantos actores en escena en un momento determinado que se confunda la marcha del diálogo y la acción; se guardan de representar acciones que pudieran ofender la sensibilidad del público, etc.

A estas y otras recomendaciones semejantes, muy sensatas y en el fondo nada limitativas, pues derivan de modo natural del ejercicio del oficio literario, se limitan las reglas, que no merecen la mala prensa de la que son objeto desde hace tanto tiempo ya. En las artes poéticas, por tanto, ora las compuestas en prosa (Aristóteles, el Pinciano, Luzán), ora las versificadas (Horacio, Boileau, Pope), no se trata de severos códigos de leyes inflexibles y tablas de condiciones *sine qua non* con que se sofoque a los espíritus creadores, sino que allí se encuentran análisis, se sugieren diferentes soluciones y se ofrecen a la consideración ejemplos tomados de la obra de los mejores poetas. En términos generales he aquí, entonces, el carácter de todas las artes poéticas desde la de Aristóteles, pasando por las de Horacio, Vida, Castelvetro, Robortello, Riccoboni, Pinciano, Cascales, González de Salas, etc., hasta las de Boileau, Pope, Muratori y Luzán. Por tratarse del Neoclasicismo dieciochesco en el presente capítulo, estos últimos críticos de finales del XVII y principios del XVIII, junto con otros poetas y críticos que mantenían ideas semejantes, como Moratín padre y Esteban de Arteaga, son los que consultaremos con mayor frecuencia.

3.2.2. Reglas e inspiración

En el siglo XVIII se insistirá cada vez más en el carácter libre y perenne de las reglas clásicas; y para comprender la actitud setecentista ante la creación y la crítica, hace falta estudiar la Poética a la luz de sus premisas filosóficas originales, así como a la de esas ideas de la Ilustración dieciochesca que llevan directamente a la nueva afirmación de libertad creativa. En vista de la importancia del pensamiento de Luzán para todo el Neoclasicismo español, examinaremos las cuestiones indicadas con numerosas referencias a su *Poética* de 1737, reeditada fielmente en 1789 por Eugenio de Llaguno y Amírola, con las adiciones escritas por el autor original antes de su muerte en 1754.

Ignacio de Luzán (1702-1754) se movió en los círculos de poder controlados

por la Compañía de Jesús y por el ministro José de Carvajal, gracias a cuya protección obtuvo diversos cargos, hasta la Superintendencia de la Casa de Moneda. Fue también académico de la Española, de la Historia, de Bellas Artes y de Buenas Letras de Barcelona, y uno de los miembros de la célebre Academia del Buen Gusto, de la que hablaremos en otros lugares de esta obra. Fue el instaurador de la doctrina literaria neoclásica de la España del XVIII, gracias a la temprana aparición (1737) de su extensa *Poética*, una de las mejores obras en su género incluso en el ámbito europeo (véase para sus cuestiones esenciales el epígrafe 1 de nuestro capítulo 7). A su regreso de Francia, tras el desempeño de la Secretaría de la embajada de España en París, publicó (1751) sus *Memorias literarias de París*, una de las obras más paradigmáticas del pensamiento ilustrado y de su proyecto de regeneración de la vida cultural a través de academias e instituciones tuteladas por los poderes públicos.

Como la Poética es ante todo una teoría de la imitación, su sentido y su uso variarán de acuerdo con el concepto de la realidad que impere en cada época. Sin comprender esto, no se comprende tampoco el valor perenne, siempre actual de lo clásico. A la vez importa que nos libremos completamente de la ya aludida falsa noción de que haya oposición entre las reglas de la poesía y la inspiración. Inspiración y reglas no significan, en realidad, sino diferentes manifestaciones de la base común y única de toda la creación poética: la naturaleza. El error de suponer que se oponen estro y precepto se ha producido por la variación semántica que ofrece el término *naturaleza* en la poética clásica y neoclásica, y sobre todo por la forma —hoy poco frecuente— en que los críticos de estas escuelas nombran la preceptiva y la inspiración al relacionarlas en sus descripciones del proceso creativo.

Por ejemplo, Luzán dice que «el solo ingenio y la naturaleza no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta» (Luzán 1977, pág. 537); y al parafrasear esto en su reseña de la *Poética*, los padres de Trévoux se expresan así: «il n'y a que le concours heureux des efforts de l'art et de la nature qui puisse former un poète parfait» (*Mémoires*, 1748, pág. 996)¹; en lo cual nuestro autor y sus reseñadores solamente han repetido la idea de los versos 408-411 del *Arte poética* de Horacio: «Natura fieret laudabile carmen, an arte, / quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena, / nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera poscit opem res, et conjurat amice (Dudan si el verso digno de alabanza / del natural ingenio se deriva, / o bien del artificio y enseñanza. / Yo creo que el estudio nada alcanza / sin la fecundidad de la inventiva; / ni la imaginación inculta y ruda / es capaz por sí sola del acierto; / pues han de darse, unidas de concierto, / naturaleza y arte mutua ayuda) (trad. de Iriarte, 1805, IV, pág. 57). A pesar de las apariencias (la forma estilística de las afirmaciones precedentes y la falsa idea de la preceptiva que ha regido nuestro pensamiento crítico desde la

¹ Esta idea se reitera con frecuencia a lo largo de la *Poética* luzanesca: «el compuesto [...] de arte e ingenio, de estudio y de naturaleza, es el que sólo puede hacer un poeta digno de tal nombre» (Luzán, 1977, pág. 125); «Muchos de nuestros poetas por favor de la naturaleza y por sus estudios han logrado uno y otro uniendo felizmente en sus versos los vuelos y osadías del ingenio con los dictámenes más acertados de un juicio muy cabal» (*Ibíd.*, pág. 312), etc.

época romántica), no se trata de uncir al mismo carro dos fieras que se odien a muerte.

En su ensayo *Les Droits du poète sur la langue*, Paul Valéry afirma que el poeta debe «avoir une idée des lois majoritaires du langage, pour les utiliser à ses fins personnelles et accomplir l'oeuvre de l'homme, qui est toujours d'opposer la nature à la nature» (1964, II, pág. 1060). Ahora bien: solamente pueden oponerse en este sentido la naturaleza (= ingenio = inspiración) y el arte (= preceptiva = estudio). Porque lo mismo que la inspiración es el efecto de los talentos de que la naturaleza ha dotado a un individuo, las llamadas reglas no son más que una codificación de las experiencias vivas y prácticas de los poetas anteriores al aplicar esa misma clase de talentos naturales (inventiva, juicio, etc.) a la tarea de imitar algún aspecto de la naturaleza-mundo-en-torno-nuestro de acuerdo con la naturaleza del género poético que hayan cultivado; porque en las obras teóricas de filiación clásica, *naturaleza* significa, según el contexto, ora inspiración, ora proceso mental elaborativo del poeta, ora mundo objeto de la imitación poética, ora índole del género manejado. Las reglas, lo mismo que la inspiración, son hijas de la naturaleza.

Antes de proseguir nuestro análisis del aspecto de la naturaleza conocido como arte, preceptiva o reglas, urge corregir otra falsa impresión recordando que los neoclásicos conceden siempre el primer papel en la creación poética a la inspiración. Esto lo asienta muy claramente Boileau en los cuatro primeros versos de su *L'Art poétique*, de 1674: «C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur / pense de l'art des vers atteindre la hauteur, / s'il ne sent point du ciel l'influence secrète, / si son astre en naissant ne l'a formé poète (Del Pindo en vano en la suprema cumbre / aspira a merecer métricos lauros / temerario escritor, si no le inflama / estro divino, o ya no plugo al cielo / que naciese poeta...)» (Cueto, 1952-1953, pág. 118; trad. de Arriaza). Sabemos, por el catálogo de obras de Luzán que estaban en poder de su hijo, que el gran crítico compuso una *Canción ponderando la fuerza con que arrastra la inclinación a la poesía* (cit. en Makowiecka, 1973, pág. 257). En la propia *Poética*, Luzán insiste una y otra vez en la importancia de «aquel furor y numen poético al cual se debe lo más feliz y sublime de la poesía» (1977, pág. 126). En la *Poética* y en el trabajo crítico publicado bajo seudónimo anagramático, *Discurso apologético de don Íñigo de Lanuza*, se emplean las frases «entusiasmo poético» y «entusiasmo de la poesía» con alusión a la inspiración. En la ya consultada reseña de Trévoux (pág. 995), se insiste en lo mismo: «Rien ne peut remplacer le génie. Il n'est donné qu'à la nature de créer un poète.» Conste a la vez que el discípulo de Luzán y futuro editor de la *Poética* en su segunda aparición (1789), Eugenio de Llaguno y Amírola, a quien falsamente se ha supuesto muy inflexible en cuanto al supuesto rigor de las reglas, asienta lo mismo sobre la inspiración, que para él era evidentemente la protagonista del acto creativo: «Nadie puede ser poeta sin genio, por más que el arte le guíe con sus preceptos [...] Tan cierto es que la primera regla de la poesía y la más esencial es la de tener genio poético. Antes que hubiera Aristóteles, hubo Homero [...] El arte sin genio nos hace copiantes, y cuando más imitadores» (Llaguno, ms., fols. 8-10). Escribimos en letra cursiva lo que creemos un resumen especialmente feliz de todo cuanto venimos diciendo en estas páginas.

3.2.3. Observación y experiencia

Durante la Ilustración los poetas y críticos solían informarse sobre el objeto de su estudio de igual modo que los científicos se informaban sobre el suyo: en los dos casos las palabras clave son *observación* y *experiencia*. Por esto Luzán advierte que para hacer buenos versos es preciso tener «presentes algunas reglas y *observaciones* que la *experiencia* y la crítica enseñan a los que quieren perfeccionar sus obras» (Luzán, 1977, pág. 375). Ahora bien: la observación y la experiencia llevan al practicante a la naturaleza, y en conexión con esto habría que tener en cuenta la afirmación de Llaguno de que «antes que hubiera Aristóteles, hubo Homero». Nos inclinamos a olvidar hoy que Aristóteles indujo sus reglas de la experiencia y las observaciones de poetas épicos, trágicos, etc., que habían imitado la naturaleza organizando los materiales que habían adquirido por sus observaciones de la naturaleza = mundo, en la forma en que se lo hacían posible los procesos mentales naturales en el hombre y la naturaleza del género poético que habían elegido.

Recordemos también lo dicho por el P. Juan de Aravaca, presbítero de la Congregación del Salvador, en su dictamen sobre las *Memorias literarias de París* de Luzán, estampado en las páginas preliminares no numeradas de esta obra, esto es, que la Poética no es mera invención arbitraria de los antiguos, «sino la impresión que la verdad, la *experiencia* de los sucesos del mundo y la *observación* hizo en su entendimiento». Se deduce de estos documentos que se solía observar *dos* naturalezas como preparación para la creación poética o como punto de partida para la formulación de preceptos poéticos. Luzán alude a una de estas naturalezas —la de los géneros poéticos, o sea de las obras de poetas anteriores, considerada primero por Aristóteles— cuando, verbigracia, explica con qué miramiento hace falta introducir el elemento didascálico en los poemas: el «juicio y discreción del poeta [...] más se adquieren con reflexiones propias que con reglas ajenas. De suerte que la principal regla será *observar* atentamente cómo y con qué artificio y circunspección los buenos poetas han enriquecido sus obras con instrucciones y doctrinas, sin afectación ni exceso» (*Ibíd.*, pág. 198).

Al mismo tiempo, empero, el poeta ha de observar, tal vez con libreta en la mano, esa otra naturaleza que es el mundo que él ve en torno suyo; pues la Poética clásica y neoclásica es esencialmente realista, y con sus teorías incluso podría justificarse el realismo fotográfico de la novela decimonónica. En la recensión de la *Poética* publicada en el *Diario de los Literatos de España* se afirma que «la materia [del poema] se ha de buscar principalmente en el mundo» (IV, 1738, pág. 18); y he aquí un claro eco de los ya citados versos 317-318 del *Arte poética* de Horacio: «Respicere exemplar vitæ morumque jubebo / doctum imitatore et veras hinc ducere voces.» También en la propia *Poética* el verbo *observar* vuelve a aparecer en relación con esta naturaleza-mundo-real: «El poeta debe imitar la naturaleza; conque es menester que siga sus pasos y que *observe* puntualmente lo que ella dicta y sugiere» (Luzán, 1977, pág. 309 —la cursiva es nuestra). Con respecto a esta naturaleza-en-torno Luzán insiste asimismo en que la observación es la primera regla de todas: «La primera y principal regla es fijar atentamente la vista en la naturaleza, imitarla en todo y seguir puntualmente sus huellas» (*Ibíd.*, pág. 249).

Algunas veces la forma de las referencias de Luzán al libro de la naturaleza

recuerda las de Aristóteles, cuyo concepto de la poética es —subráyese de nuevo— exclusivamente empírico. Sobre la versificación del diálogo dramático, Aristóteles apunta lo siguiente: «... desarrollando el diálogo, *la naturaleza misma halló el metro apropiado*, pues el yámbico es el más apto para conversar» (Aristóteles, 1974, págs. 140-145; «la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella», pág. 221). Subrayamos aquí las palabras importantes, así como en el siguiente trozo de la *Poética* luzanesca: «... que en las pasiones se digan razones muy fuertes, pensamientos muy vivos, pero del caso, y que se digan, en fin, cosas y no palabras, *lo pide la naturaleza misma, la cual nos enseña por experiencia*, que hasta las personas más rudas son elocuentes e ingeniosas en sus pasiones» (Luzán, 1977, pág. 310). En varias páginas de la *Rhetorica ad Herennium* (hacia 85 a. C.), que Luzán había leído, el desconocido crítico incluye advertencias de esta clase: «Docet igitur nos ipsa natura quid oporteat fieri (La misma naturaleza por tanto nos enseña lo que haya de hacerse)»; y en otros muchos textos literarios de la Antigüedad Luzán podía hallar el mismo principio, el cual se reafirmó en la poética de todos los países durante el siglo XVIII y estaba destinado a desempeñar un papel todavía más importante en las letras modernas que en las grecolatinas.

3.2.4. El sentido de las reglas

Por la misma lógica precisamente se justifican las reglas individuales, las cuales, no obstante las torcidas nociones que hemos heredado del Romanticismo, no tienen nada de arbitrario ni caprichoso; porque es *natural* —quiere decirse, consecuente con la naturaleza u orden natural de las cosas— que el lector se sienta más atraído por esos poetas que se han guiado por buenos modelos, que evitan en sus primeros versos un estilo grandilocuente que prometa demasiado, que han compuesto sus obras siguiendo un plan previo para que su desarrollo sea claro y comprensible, que rehúyen el uso de voces anticuadas, afectadas y extranjeras y metáforas extravagantes, que varían el contenido de sus poemas, que han vuelto a pulir su estilo repetidas veces, etc. En estas últimas líneas reiteramos algo de lo dicho en el apartado anterior para poder insistir una vez más en que nada de ello es limitativo. ¿Por qué se piensa que la preceptiva es tan restrictiva? Tales reglas se sancionan, no solamente por el orden natural de las cosas, sino por la naturaleza de los poemas buenos que ha podido leer y observar el poeta novel y a la vez por los procesos mentales que son naturales en el hombre cuando se hace creador literario; y proviniendo por tanto de tres naturalezas, son muy aptas para servir fielmente a esa otra naturaleza que se llama inspiración, estro, furor divino. «Antes que hubiera Aristóteles, hubo Homero.» Precisamente porque son *naturales*, las «reglas» existían antes que naciera el primer crítico literario (observador de la naturaleza), y por lo mismo han continuado rigiendo la composición poética hasta nuestros días.

Hoy no se teme sino el nombre de las *reglas*. Pero llámense como se llamen, las reglas, o sea los procesos mentales que sirven para estructurar la inspiración, no han variado, porque no ha variado la mente o naturaleza humana de la que

nacen. Al hombre sólo en esta forma le es dado proceder al crear. En el apartado precedente decía que en realidad las reglas siempre han sido seguidas por todos los poetas, tanto españoles como franceses, tanto románticos como neoclásicos, tanto geniales como mediocres; y muchas veces ni sabían que las seguían porque el instinto estructurante natural en el escritor y las reglas son una misma cosa. En conexión con esto recuérdese una vez más la ya mencionada afirmación de René Bray de que los franceses sin duda no han inventado ni una sola regla. (Cuando hablo de la perennidad de las reglas, me refiero a esas reglas que el setecientos llamaba «comunes», porque corresponden a los procedimientos fundamentales que intervienen en la elaboración de toda obra poética. Después hablaremos de esas reglas «nuevas» o «superiores» que el observador genial descubre en la naturaleza al buscar la solución a un problema inesperado.)

Hoy, en nuestra centuria, se ha ido todavía más lejos revalidando la naturalidad de esas «reglas» teatrales que antes creíamos completamente arbitrarias: quiero decir las Unidades de Tiempo y Lugar, a las que aludimos de pasada más arriba. Ahí están como testimonio de la naturalidad del concepto clásico de la verosimilitud teatral obras muy conocidas de Buero Vallejo, Beckett, Weiss, Albee y otros dramaturgos del siglo XX; porque en el teatro de nuestros días se ha vuelto a acatar las Unidades de Tiempo y Lugar. El teatro clásico y también el neoclásico son fundamentalmente realistas por basarse sus obras en modelos naturales, según se decía entonces, o sea reales, según se dice ahora; recuerde el lector las ya citadas palabras de Horacio: «El sabio imitador con gran desvelo / ha de atender, si observa mi mandato, / a la naturaleza, que el modelo / es de la humana vida y moral trato.» ¿Y por qué no se han de tratar el tiempo y el lugar en forma tan realista como las acciones, los caracteres y las relaciones humanas?

Pues bien: ésta es precisamente la idea que tenía Luzán: «Siendo la representación dramática una imitación y una pintura (mejor, cuanto más exacta) de las acciones de los hombres, de sus costumbres, de sus movimientos, de su habla y de todo lo demás, es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula [...] En la tragedia y comedia está presente el auditorio a lo que se ejecuta, y ve con sus propios ojos los sucesos y las personas de las fábulas como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza [...]. Y como es imposible y absurdo que pasen por otros veinticuatro horas al tiempo que por mí pasan solamente cuatro horas de igual medida, así es imposible y absurdo que las personas se finjan estar en acción más tiempo del que pasa por el auditorio presente» (Luzán, 1977, págs. 459-460, 462). Bajo ciertas condiciones y con tal de practicarse ciertas precauciones, como no mostrar el reloj en el escenario, reconoce Luzán que el artista hábil puede extender la ilusión temporal hasta las veinticuatro horas y aun hasta las cuarenta y ocho. Pero no sólo Luzán, sino también los mejores comediógrafos del setecientos —Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín— observan, en sus obras, una correspondencia relativamente rigurosa y, por tanto, realista entre el tiempo dramático o imaginario de la obra y el tiempo de la representación (sobre esto, véase Sebold, 1978, págs. 117-122). Esto es, que unas cuatro horas de la vida de los personajes ficticios se han de representar en unas cuatro horas reales, pues las funciones duraban de tres a cuatro horas.

El caso más notable es el de *La comedia nueva* de Moratín hijo, cuya acción no dura sino dos horas: «La acción empieza a las cuatro de la tarde y acaba a las seis», según rezan las acotaciones estampadas a la cabeza de la obra. Pero, ¡jojo!, éste no es el caso más estricto de la observación de la clásica y en el fondo muy realista y muy *natural* Unidad de Tiempo; porque en *Madrugada*, de Buero Vallejo, se ve el reloj en la escena, y la acción empieza cuando «sus manecillas marcan exactamente las cuatro y cuarto» y termina cuando «comienzan a sonar las campanadas de las seis», como se ve por las acotaciones al comienzo y al final de la obra: total, una hora y cuarenta y cinco minutos. Moratín padre, en la «Disertación» antepuesta a su comedia *La Petimetra* (1762), subraya la importante aportación que puede hacer «la razón natural» a la verosimilitud temporal de un drama bien construido, recordándonos con gracia la extravagante extensión del tiempo fingido en ciertas comedias de Lope de Vega. «Y aun al mismo vulgo, que él tanto quiso agradar, le he visto yo muchas veces admirarse de que los niños pequeños se hagan hombres en el teatro, en un tan pequeño espacio como es el de tres horas que dura una representación; y no menos admiración es que un vestido dure treinta o cuarenta años o más, cuando se supone que los dura una comedia; cosa que he visto notada aun de los más ignorantes, sin más noticia del arte que *la razón natural*» (Moratín, N., 1989, págs. 59-60).

Con argumentos muy parecidos, en los que de nuevo interviene el humorismo, aboga por la superioridad de esa verosimilitud de lugar que se basa en la razón natural, o sea no solamente la unidad del recinto fingido en el escenario, sino también la evitación de una desproporción excesiva entre los límites espaciales reales del espectador y los simulados de los personajes. «La desunión de lugar se nota en las mejores y más bien parladas comedias nuestras —dice—, pues hay alguna cuyas tres jornadas se representan en las tres partes del mundo, y me admiro que no hayan puesto cuatro actos para que no quede desconsolada la América» («Disertación», *Ibíd.*, pág. 66). Se unen dos naturalezas en negarles a tales engendros su sanción: la naturaleza = mundo (posibilidad física) y la naturaleza = juicio natural (incapacidad de la mente humana de suspender la duda más allá de ciertos límites). Fortalecido con esta idea, Moratín inserta el siguiente comentario en el prólogo a su *Lucrecia* —la cursiva es nuestra—: «Una tragedia perfecta es una de las más nobles producciones de la *naturaleza humana*, y es también la más a propósito para dar al alma el gusto más delicioso» (Moratín, N., 1763, págs. 5-6). Tan natural es un teatro concebido en esta forma, que incluso da pie para un primer paso evolutivo hacia la acción más rápida y compleja del drama romántico, según se explica a propósito de *El delincuente honrado* de Jovellanos en este mismo volumen.

No puede en modo alguno militar en contra de la libertad un código de principios literarios y estéticos fundamentados en la naturaleza, *con tal que se aplique debidamente*. También en la sociedad humana (de la cual el teatro es un simulacro) la conservación de la libertad de los individuos y los grupos depende de leyes naturales, según advierte Alexander Pope refiriéndose a la poética en su *Essay on Criticism* (parte I, vv. 90-91). Tal credo ni aun puede oponerse al Romanticismo, sino que abre el camino a tal tendencia, como veremos más abajo, y merced a esta libertad aun Luzán, nada romántico en el fondo todavía, puede apreciar la «tosca magnificencia de la naturaleza» (1977, pág. 247). (Hacia

1730 el poeta inglés James Thomson empleaba el adjetivo *romantic* para describir precisamente esta clase de paisaje.) En fin, llamamos clásica a esta doctrina liberal, perenne, universal y sobre todo *natural*, tan sólo y únicamente porque las primeras noticias escritas que tenemos de las «reglas», esto es, las primeras descripciones del proceso creativo, las debemos a los críticos griegos y romanos (a quienes se tiene la costumbre de llamar clásicos), y no por otro motivo alguno. Esto lo sabía Alberto Lista: «Estas reglas son las que siguieron por instinto, aunque todavía no existiese el arte [la Poética], los Homeros, los Pilpay y los vates y bardos primitivos de los pueblos» (Lista, 1844, I, pág. 166). Esto lo sabía todavía antes Llaguno, según se ha visto por sus ya citadas palabras: «Antes que hubiera Aristóteles, hubo Homero.» Y lo sabía ya el maestro de Llaguno, Ignacio de Luzán. Sobre las actividades literarias juveniles de éste en Italia, nos dice su hijo que «en algunas poesías que compuso estando aún en el aula de retórica [...], no teniendo, cuando las hizo, perfecta noticia de las reglas del arte, las observó como si las hubiera estudiado a fondo. Y esto mismo demuestra cuán conformes a la buena razón natural son las reglas fundamentales de la poesía» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 99).

Hasta aquí hemos hablado del sentido ortodoxo y auténtico de la Poética, tal como se comprendía en sus primeros tiempos y en conjunto en el siglo XVIII, sobre todo en el momento en que la literatura iba evolucionando hacia el Romanticismo. Mas es sabido que durante el Renacimiento y el siglo XVII la Poética, si bien no en la teoría, sí en la práctica, se privó de buena parte de su libertad esencial debido a la influencia, ya de ese respeto supersticioso del escolasticismo hacia la autoridad, ya de la actitud idealista deductiva del cartesianismo que se basaba exclusivamente en las ideas innatas, ya de otros *sistemas* filosóficos. En efecto: sin la mediación de la filosofía sensacionista observacional a lo Locke y Condillac, de la que hablaremos en el próximo apartado, la Poética habría militado en contra de la representación del universo en forma directa y natural. La técnica de la literatura francesa durante el siglo XVII imposibilitaba la representación convincente del medio del hombre individual a causa de una marcada tendencia a razonar de lo general a lo particular en la elaboración de las descripciones, según demostró hace muchos años Gustave Lanson, en su ensayo *L'Influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française* (1965, págs. 211-242).

Mas aun en esas obras del seiscientos sobre las que no podía haber influido la filosofía deductivista de Descartes, la descripción se basaba, en su mayor parte, en la preconcepción más que en la observación directa de la naturaleza, como se desprende de este pasaje singularmente significativo del *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carballo: «Y cuando supiere el poeta la cosa que ha de describir, para que salga la descripción perfecta, enterarse ha muy bien de lo que ha de describir y representarlo ha de su fantasía *como si con los ojos lo hubiera visto*, y luego conforme la figura que de ello ha *concebido* lo irá diciendo por las más propias palabras que hallare» (Carballo, 1958, págs. 72-73; las cursivas son nuestras). Nótese bien que el poeta había de describir «como si hubiera visto», *no* «habiendo visto»; siguiendo la imagen que «ha concebido», quiere decirse, mentalmente, *no* «habiendo observado». En el siglo XVII se pierde el hábito de la observación, tanto en las artes literarias como en las demás esferas del saber humano, aunque por otra parte ni durante el Renacimiento se había lle-

gado a practicarla en plan tan serio como durante la Antigüedad. Paradójicamente, la aptitud para la observación se pierde en parte debido a la supersticiosa admiración que los procedimientos observacionales de Aristóteles merecían a los modernos. Verbigracia: Diego Mateo de Zapata, en *El ocaso de las formas aristotélicas*, asienta que el hombre moderno «no cree a los ojos por no descreer de Aristóteles» (*cit.* en Quiroz-Martínez, 1949, pág. 36), es decir, de las observaciones del Estagirita. De ahí, por analogía, la hoy tan criticada práctica de la literatura seiscentista europea de imitar a Homero más que a la naturaleza, como lo habría hecho el mismo Homero.

En su manifiesto medio satírico *Poesía*, Espronceda se refiere a este problema de la poética y la autoridad en el siglo XVII y pone en boca de Homero y Virgilio unas palabras que vienen muy a cuento aquí:

Al ver a Homero cantar el sitio de Troya, a Virgilio la fundación de Roma, parécenos oírles decir a la posteridad; «Cantad como nosotros [...]. Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. ¿Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?» (1954, pág. 579b).

(Desde luego, como la historiografía literaria relativa al siglo XVIII fue siempre tan inexacta hasta hace unos treinta años, estas palabras siempre se interpretaban como si se refiriesen al Neoclasicismo español, y no al clasicismo francés, como quería Espronceda; pero, entre otras cosas, ya hemos visto, por ejemplo, que los personajes de la tragedia neoclásica española son predominantemente *españoles*.)

En fin: el preferir servilmente las observaciones de célebres antiguos como Homero, Aristóteles, Catulo, Horacio, etc. a las propias contribuyó tanto como la influencia cartesiana a la formación de un estéril *idealismo* estético en el siglo XVII, según lo llamaba Jovellanos. En su *Elogio de las bellas artes*, el gran estadista y polígrafo setecentista alude a las limitaciones que afectaban al proceso creativo en la era anterior a la ilustrada —la cartesiana— y apunta lo siguiente: «El artista buscaba la belleza en su idea, y girando continuamente dentro de este círculo, donde no existía, se fatigaba en vano sin encontrarla» (Jovellanos, 1951-1956, pág. 352).

3.3

El Neoclasicismo en transición

3.3.1. Racionalismo y sensacionismo

Uno de los fenómenos menos comprendidos de toda la historia literaria es el hecho de que poco a poco, bajo la influencia de Francis Bacon, la física empírica y la óptica de Newton, y especialmente la epistemología sensacionista de Locke

y Condillac, la Poética recobró su propia disposición empírica naturalista y su capacidad para la individuación. En sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), el estético dieciochesco Esteban de Arteaga afirma que la «obra que falta a nuestra España» es la que «tendrá en la literatura y en las bellas artes el mismo lugar que el [*Novum*] *Organum scientiarum* de Bacon de Verulam en las ciencias» (Arteaga, 1943, pág. 159). Mas William Guthrie se había anticipado a Arteaga afirmando, en 1757, que «la poesía dramática se apoya en la misma base que nuestro noble sistema de filosofía newtoniana» (1757, pág. 6); y aun se le adelantó Moratín el Viejo con el siguiente aserto de 1762: «Todas las ciencias se fundan en la naturaleza de las cosas, y la poesía es una de ellas» (Moratín, N., 1762, pág. 2). Más tarde, en el poema *L'Invention*, André Chénier proclamaría que «Torricelli, Newton, Kepler, Galilée, / plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts, / à tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors» (Torricelli, Newton, Kepler, Galileo / más doctos, más felices en sus poderosos esfuerzos, / a todo nuevo Virgilio han abierto tesoros») (Chénier, 1958, pág. 125).

Apostrofando al mismo Newton y aludiendo a las insinuaciones poéticas de la ciencia de éste, Meléndez Valdés, en un poema titulado *A mis libros*, confiesa con entusiasmo: «... y si tu mente alada, / sublime Newton, al Olimpo vuela, / rauda te sigo» (1983, II, pág. 691). Cadalso, antes que Meléndez Valdés, parece haber conocido los *Philosophiae naturalis principia mathematica* lo mismo que la *Opticks* de Newton (1944, págs. 373, 375, 376). Cadalso conocía a la vez el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke, a través del texto inglés y la versión francesa de 1700 de Pierre Coste (que fue la única manejada a lo largo del setecientos); y Meléndez, que también poseía las obras completas de Condillac, en una carta dirigida a Jovellanos escribió sobre Locke: «Uno de los primeros libros que me pusieron en la mano y aprendí de memoria, fue de un inglés doctísimo. Al *Ensayo sobre el entendimiento humano* debo y deberé toda la vida lo poco que sepa discurrir» (Cadalso, 1944, pág. 377; Cueto, III, 1952-1953, pág. 73; Demerson, 1962, pág. 65). Todavía en otra ocasión, Batilo se refiere a uno de los eminentes naturalistas de su centuria como si invocara a una musa: «Buffon, natura, tu sublime manto, / a alzar me enseñe...» (Meléndez Valdés, 1983, II, pág. 211).

La profunda impronta que estas obras filosóficas y científicas dejaron en la Poética durante el setecientos se marca por la reaparición de un verbo —*descubrir*— que no se había utilizado en las artes poéticas desde la Antigüedad clásica. La visión de Aristóteles como descubridor está presente en el ya citado primer *Desengaño*, de Nicolás Moratín: «Aristóteles no inventó nada de suyo, ni él fomentó tales reglas. Quien las inventó fue la misma naturaleza, y Aristóteles fue solamente un mero observador de ella» (Moratín, N., 1762, pág. 3). En la siguiente afirmación de Pope, en su *Essay on Criticism*, ponemos en letra bastardilla la voz clave: «Those rules of old, *discovered*, not devised, / are nature still... (Aquellas reglas de antaño, *descubiertas*, no inventadas, / son naturaleza todavía...)» (parte I, vv. 88-89).

En *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, del abate Charles Batteux, que leyeron Meléndez y otros muchos españoles de su tiempo, el verbo *descubrir* aparece usado en el mismo contexto que otras palabras igualmente significativas como *observar*, *observador* y *conocer*. En 1746, Batteux declara que los

poetas «no hacen más que *descubrir* lo que ya existía; no son creadores sino por lo que han *observado*, y recíprocamente no son *observadores* sino para ponerse en estado de poder crear. [...] Supongamos que no hubiese reglas y que a un artista filósofo se le encargase conocerlas y establecerlas por primera vez [...]. Antes de establecer las reglas será *observador* por mucho tiempo» (Batteux, 1797-1802, I, págs. 70-71). Tomás de Iriarte, al parecer tan influido por los comentarios del doctor Warburton sobre Pope como por el mismo Pope, proclama que «aquellas leyes no fueron inventadas, sino *descubiertas*; pues la naturaleza las da de sí» (1805, VII, pág. 73)². Queda muy claro el sentido de todos estos pasajes. Los poetas y críticos del siglo XVIII se sienten unidos a los grandes naturalistas de la época en la tarea común de interpretar la naturaleza, y lo que es más, se sienten unidos a ellos por el mismo procedimiento: la observación. De igual modo que Newton podía descubrir nuevos principios físicos que yacían aún ocultos en el infinito seno de la naturaleza, Guthrie y otros europeos setecentistas confiaban en que esa misma naturaleza descubriría al observador atento infinitas nuevas reglas poéticas: pienso en aquellas «otras reglas particulares que deben sacarse del fondo del mismo asunto», según las designa Batteux. Eran infinitas las posibilidades, y todas ellas quedaban abiertas a los poetas que habían abrazado esta actitud experimental fomentada por la asociación entre los procedimientos para el descubrimiento científico y el descubrimiento literario. De ahí la noble flexibilidad de la Poética en su reencarnación dieciochesca.

Alexander Pope ha descrito el descubrimiento de una regla nueva en los versos siguientes: «If, where the rules not far enough extend / (since rules were made but to promote their end), / some lucky license answer to the full / the intent proposed, that license is a rule (Si, donde las reglas no se extienden suficientemente / [puesto que las reglas se hicieron sólo para promover su fin], / alguna feliz licencia respondiende del todo / a la intención propuesta, aquella licencia es una regla)» (*Essay on Criticism*, I, vv. 146-149). Feijoo declara a su vez que el artista de talento crea «según una regla superior [...] distinta de aquellas comunes que la escuela enseña [...] adonde arribó por su valentía». En otra página, el benedictino se refiere directamente a aquellos «nuevos preceptos» que se requieren «porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias» que se hallan en las artes (Feijoo, 1952, págs. 353, 507). Queda claro que la tan ponderada «nueva» libertad de los románticos decimonónicos de todas las limitaciones, salvo las de la naturaleza universal, evolucionó ya en el contexto del Neoclasicismo dieciochesco bajo la influencia sensacionista y la ciencia experimental. La nueva libertad de la poética setecentista desempeñó una función de la mayor importancia en el desarrollo de las nuevas formas de las que vamos a hablar ahora, pero ella misma representa una de las pruebas más notables de que el paso de lo neoclásico a lo romántico se produjo por la *evolución* más que por la revolución, y de que esa evolución no fue sino uno de muchos signos del viraje total que se acusó por entonces en la *forma mentis* de toda Europa.

En la filosofía este viraje se señaló por el ensalzamiento del racionalismo in-

² En la edición de 1751 de Pope, el doctor Warburton comenta así los versos citados hace un momento: «Estas *Reglas del arte* [...] no fueron *inventadas* por la especulación abstracta, sino *descubiertas* en el libro de la naturaleza.»

ductivo en lugar del deductivo —los cinco sentidos corpóreos del hombre poslockeano le descubren todos los arcanos de la naturaleza—, y en la Poética por la aceptación de un nuevo concepto orgánico y abierto de las reglas en lugar del concepto mecánico y cerrado de ellas que había regido la creación en el siglo XVII. No es nuevo usar de los términos *mecánico* y *orgánico* para distinguir entre lo clásico y lo romántico, pero la aparición del organicismo literario se produjo mucho antes de lo que hemos pensado, y está, al mismo tiempo, más estrechamente ligado con los patrones de la historia intelectual occidental de lo que suele creerse. La aparición del organicismo en la Poética tampoco anuncia el rechazo del concepto de reglas, según han acostumbrado decirnos los llamados historiadores de la literatura. En el ya citado prólogo a la primera edición (1970) de Sebold, 1989, «Sobre la actualidad de las “reglas”», se ha mostrado que las reglas no son más que una descripción del fenómeno psicológico humano conocido como el proceso creativo, y que la formulación de reglas nuevas solamente significa que tal descripción del proceso creativo se irá haciendo más completa y fiel con cada precepto nuevo que se descubra. En 1718, en su *Complete Art of Poetry*, Charles Gildon dice que las reglas de la poesía no están «tan firmemente establecidas, que sea imposible añadir algo a ellas [...] todos los *descubrimientos* nuevos distan tanto de destruir este establecimiento, que no hacen más que confirmarlo» (1915, pág. 67).

3.3.2. La poesía descriptiva

Entre las innovaciones artísticas debidas a la liberación filosófica de la escuela neoclásica, ocupa un lugar destacado la invención del género de la poesía descriptiva. La invención de un género nuevo es siempre un suceso significativo en sí, mas el auténtico sentido histórico de la poesía descriptiva es que con su aparición se inicia una línea de desarrollo que llevará directamente a la metafísica egocéntrica romántica, que Américo Castro fue el primero en caracterizar adecuadamente. Ya en 1922 escribe Castro: «Lo que se llama en sí Romanticismo es una metafísica sentimental, una concepción panteísta del universo cuyo centro es el yo [...] Se atribuía un valor especial a todas las obras y a todas las situaciones en las que se veía que el hombre actuaba sobre su medio, o era determinado por éste» (1922, pág. 13). Volveremos dentro de un momento a la poesía descriptiva, que conduce directamente a esta cosmología romántica; mas primero tomemos nota de que la definición castriana es la más fiel que ha dado cualquier historiador literario occidental, porque casi todos los demás rasgos que suelen citarse al intentar caracterizar el Romanticismo —el subjetivismo, el idealismo, el suicidio, el color local, el melodrama; los elementos y temas macabros, sepulcrales, nigrománticos y medievales, las heroínas tísicas, los héroes de orígenes misteriosos, la violación de las Unidades, etc.— todos se hallan tan fácilmente en otras épocas como en el llamado período romántico del siglo XIX. Castro tiene mucha razón al enfocar las letras románticas desde el ángulo de la filosofía de la identidad de Schelling, según la cual la naturaleza viene a ser espíritu dinámico, visible mientras que el espíritu es naturaleza invisible. Después de todo, la sangre de Alastor, personaje de Shelley, «ever beat in mystic sym-

pathy / with nature's ebb and flow (latía siempre en una mística simpatía / con el flujo y reflujo de la naturaleza)» (1966, I, pág. 178). En fin, en la poesía descriptiva buscamos los orígenes de esa actitud ante el mundo que, siguiendo a Castro, llamaremos el *panteísmo egocéntrico* romántico y sin la cual no puede darse plenamente en ninguna obra el Romanticismo.

La nueva poesía descriptiva —o sea de la naturaleza— se confunde alguna vez con las formas pastoriles tradicionales, o sea clásicas, que continuaban cultivándose durante el siglo XVIII, pero el nuevo género es en conjunto considerablemente más realista que éstas, a la vez que potencialmente más romántico. En sus ya citados *Ensayos literarios y críticos*, de 1844, Alberto Lista se distinguió como uno de los pocos críticos que han insistido en la diferencia entre los dos géneros pastoriles, así como en la novedad del «poema descriptivo» como género que «sólo fue cultivado hacia mediados del siglo último» (Lista, 1844, II, pág. 48), es decir, el XVIII. Uno de los primeros, empero, tal vez el primero, en haber llamado la atención sobre esta innovación en los países latinos fue el marqués de Saint-Lambert, en el «Discours préliminaire» antepuesto a *Les Saisons* (1769), y al hacerlo así se adelantó a identificar las fuentes lo mismo que los orígenes nacionales del nuevo género.

«La poesía bucólica —dice Saint-Lambert— se ha enriquecido en este siglo con un género que era desconocido de los antiguos [...] El lenguaje de la filosofía, habiendo sido acogido en la buena sociedad, ha sido acogido ahora en la poesía; se ha hecho posible emprender poemas que requieren amplios conocimientos de la naturaleza [...] Los ingleses y los alemanes han creado el género de la poesía descriptiva.» Saint-Lambert advierte asimismo que la poesía bucólica del siglo XVIII «no tiene ya el tono falso que tenía en siglos anteriores»; que el arte del nuevo género estriba en parte en «observar al hombre en sus relaciones con la naturaleza»; y que al componer su propio poema descriptivo, *Les Saisons*, «me fue grato pintar los objetos que se habían impreso en mis sentidos» (Saint-Lambert, 1826, págs. 4, 9, 21). (En el pasaje ya citado, Lista se hace eco del segundo de estos tres puntos al escribir: «El poema descriptivo será tanto más perfecto cuanto con más exactitud enseñe las relaciones de la naturaleza con el hombre.») Por las líneas de Saint-Lambert se revela que se había dado un paso significativo en la dirección de la típica relación psíquica del romántico con la naturaleza material. Ahora bien: concretamente, ¿qué papel tienen los sentidos en las «relaciones» nuevamente observadas entre el hombre y la naturaleza? Y, primero, ¿qué es lo que los sentidos tienen que ver con la cualidad convincente que Saint-Lambert ha discernido en las descripciones paisajísticas de sus contemporáneos? Recuerde el lector que el hilo que nos guía a través de estas reflexiones es la filosofía sensacionista, gracias a la cual los sentidos del contemplador de la naturaleza fueron por fin completamente abiertos a los encantos de ésta durante el siglo XVIII.

Nos dice James Thomson que para él es un placer exquisito «converse with nature (conversar con la naturaleza)», ya sea «where the deer rustle through the twining break (donde al pasar los ciervos hacen crujir la enroscada maleza)», ya cuando «refracted from yon eastern cloud, / bestriding earth, the grand ethereal bow / shoots up immense; and every hue unfolds, / in fair proportion, running from the red / to where the violet fades into the sky (refractado desde aquella

nube oriental / dominando la tierra, el gran arco etéreo / se alza inmenso; y todos los matices expone, / en bella proporción, pasando desde el rojo / hasta donde la violeta se descolora fundiéndose en el cielo)», o ya, por fin, al pasearse por delante de un «extended field / of blossom'd beans (extenso campo / de habas en flor)», que «breathes through the sense, and takes the ravished soul (respira por el sentido, y se apodera del alma extasiada)» (*Spring*, vv. 94, 203-207, 499-500, 502; *Summer*, vv. 1.381-1.382). Ésta —nos dice Samuel Johnson, en su *Vida de Thomson*— es la técnica de un literato «de mente que a un mismo tiempo comprende lo vasto y atiende a lo menudo [...] Tampoco deja el *naturalista* de participar en el entretenimiento; porque así se le ayuda a *recordar* y *combinar*, a ordenar sus *descubrimientos*, y a ampliar la esfera de su contemplación» (Johnson, 1955, II, pág. 327; las cursivas son nuestras). La observación del doctor Johnson concerniente a la relación entre la atención a lo menudo y la comprensión de lo vasto en Thomson, es un claro testimonio de la presencia de la nueva mentalidad de la Ilustración tanto en la poesía como en la filosofía. Con los términos *naturalistas* y *descubrimientos* —se trata ahora de descubrimientos de contenido temático a la par que de técnica— Johnson reconoce la influencia de la nueva ciencia sobre la poesía.

Pero lo más relevante para nosotros es que con los verbos *recordar* y *combinar*, típicos términos lockeanos, utilizados en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* para describir el proceso mental mediante el cual reunimos viejas y nuevas impresiones sensoriales para formar ideas abstractas, se subraya una vez más la base sensacionista de la nueva ciencia que influyó en la sensual y voluptuosa poesía descriptiva del setecientos, poesía que «respira por el sentido, y se apodera del alma extasiada». En cualquier caso, salta a la vista que se equivocan quienes atribuyen el nacimiento de la poesía descriptiva exclusivamente a la influencia de la *Óptica* de Newton (Nicolson, 1946). La *Óptica* alumbró más brillantemente los objetos de la vista. No pudo, empero, desatar ni el propio sentido de la vista, ni mucho menos los cuatro sentidos restantes; y todos los cinco sentidos juegan papeles indispensables en el verso descriptivo dieciochesco.

No solamente queda mucho más por decir acerca de la influencia de la epistemología sensacionista sobre la Poética y la poesía del siglo ilustrado, sino que Meléndez Valdés ni siquiera es el primer poeta español en haber sido influido por esa teoría del conocimiento lockeana, como incorrectamente supone Macandrew. En efecto: ya en 1737, al publicar la primera edición de su *Poética*, Luzán conocía el sensualismo lockeano, y las ideas del inglés ejercen una influencia liberalizadora sobre la preceptiva expuesta en esa indispensable obra de la crítica neoclásica española. Los conocimientos lockeanos de Luzán se revelan por pasajes como el siguiente: «... según un célebre axioma peripatético (que también le adoptó Gasendo en su filosofía y le ilustró Mr. Locke en la suya con suma claridad y fundamento), el conocimiento de las cosas nos viene por los sentidos, debiendo pasar primero por este conducto todo lo que el entendimiento comprende» (Luzán, 1977, pág. 244). (El axioma seudo-aristotélico, frecuente en los filósofos escolásticos, al que Locke dio nuevo sentido y al que Luzán alude aquí, es: «Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu.»)

El *Essay Concerning Human Understanding* de Locke le suministra al gran preceptista zaragozano la base filosófica y científica para sus reglas sobre las metáforas, y leyendo pasajes de la *Poética* como el siguiente el neoclásico novel veía con claridad cuán minuciosa y exactamente había que observar la naturaleza para cultivar el nuevo género de la poesía descriptiva. La terminología de Luzán revela asimismo la influencia de la *Óptica* de Newton ya a comienzos del movimiento neoclásico, pues los pasajes citados en este párrafo son del texto original de 1737 de la *Poética*, y no de las adiciones de 1789. En fin, en uno de sus capítulos sobre las imágenes, Luzán escribe: «Los sentidos corporales y especialmente la vista representan las imágenes de los objetos a la fantasía tales cuales las reciben [...] Un remo que esté en parte metido dentro del agua parece a la vista, por la refracción de los rayos visuales, partido u torcido; la cumbre de un monte muy elevado parece que toca al cielo, porque no es perceptible a la vista la distancia que hay desde la cumbre al cielo, por ser muy agudo e insensible el ángulo de los rayos visuales que la representan» (*Ibíd.*, págs. 263-264). Nótese de paso que la ya citada opinión de Meléndez sobre Locke como maestro del discurso filosófico coincide completamente con lo que había dicho su predecesor en el Neoclasicismo, el sumo preceptista para todo el movimiento, sobre la «suma claridad» del sensacionista inglés.

En su *Poética*, Luzán cita 25 veces a Lodovico Antonio Muratori, autor del tratado *Della perfetta poesia italiana* (1706) (Sebold, 1970, 1989, págs. 72, 108), pero ninguna de estas ideas es más decisiva que la siguiente, en la que está claramente bosquejada ya la ilación entre naturaleza, sentidos y descubrimiento de peregrinas verdades o imágenes poéticas: «Trovar nella materia o trar dalla materia verità pellegrine, significa, secondo me, quell'osservare e scoprire in qualunque materia e oggetto proposto al poeta le verità che son poco osservate dagli altri e che rare volte o non mai ci si sogliono, ma ci si possono però presentar dalla natura ai sensi, alla fantasia, all'ingegno (Hallar en la materia o traer de la materia verdades peregrinas, significa, a mi parecer, aquel observar y descubrir en cualquier materia y objeto propuesto al poeta las verdades que son poco observadas por los otros y raras veces o nunca suelen, pero pueden sin embargo ser presentadas por la naturaleza a nuestros sentidos, a nuestra fantasía, a nuestro ingenio)» (Muratori, 1965, I, pág. 75 —las cursivas son nuestras). Estas ideas están claramente influidas por Locke, cuya doctrina sensacionista debió de llegar al crítico italiano mediante la ya mencionada versión francesa de 1700 del *Ensayo sobre el entendimiento humano*, debida a Pierre Coste.

Existían muchas fuentes a través de las cuales la doctrina sensacionista podía llegar a Luzán y sus contemporáneos. La más remota, española, ni aún era lockeana todavía. Parece singularmente significativo que sea concretamente en el discurso XVII, «Poesía», de la ya citada obra ensayística, *El hombre práctico* (1680), del tercer conde de Fernán-Núñez, donde —varios años antes de la publicación de la obra de Locke— el lector encuentre estas palabras: «Cosa indudable es que nuestra parte intelectual no posee sino aquello que ha recibido por los sentidos corporales» (Gutiérrez de los Ríos, 1764, pág. 86). Y en otro discurso o capítulo de la misma obra, casi parece que el conde aplica el sensacionismo a la temática pastoril en la misma forma en que durante la centuria siguiente lo harían el filósofo Condillac —en

el pasaje citado más abajo— y los poetas descriptivos de quienes hablamos. Una vez más el título del discurso es sugerente: «Discurso XXXV. Del campo, su cultura y su recreación.» Dice el prócer novador: «Los príncipes y personas poderosas, a cuyo divertimento solo da regla su inclinación *natural*, hallaremos ponerla siempre en los bosques, jardines, ganados, casas destinadas en los campos a *gozar* de todas estas cosas; y por último, no ha sabido la industriosa poesía fingir deleites a la *naturaleza* humana que no tengan por asiento y residencia la amenidad de los campos, la cultura de los jardines y la abundancia de los frutales» (*Ibíd.*, págs. 238-239 —las cursivas son nuestras). O sea que no hay ninguna poesía auténtica sino la que pone al hombre en contacto íntimo, estrecho y físico con nuestra común madre natural. Y ese contacto, ¿de qué depende sino de los sentidos? Pues, según diría James Thomson cincuenta años más tarde, esa naturaleza campestre «respira por el sentido, y se apodera del alma extasiada». Por fin, ¡qué frase más bella que la de la «industriosa poesía»!; pues en el adjetivo está como sintetizada a un mismo tiempo la idea del ingenio natural del poeta y todo el esfuerzo de la lima horaciana sin la que —por paradójico que pueda parecer— no se saca a luz una poesía que parezca espontánea. (No existe quizá en el género ensayístico de todos los países obra más injustamente olvidada que *El hombre práctico*).

3.3.3. Hombre y naturaleza

Mas volvamos al setecientos. Antes que Meléndez, siente la influencia sensacionista su futuro mentor poético Cadalso, a quien Macandrew no menciona en absoluto en su libro sobre el naturalismo en la poesía española. Sin embargo, compuso Cadalso varios poemas descriptivos de corte lockeano en los años 1768-1770, que es precisamente el mismo período en el que Saint-Lambert compuso y dio a la imprenta *Les Saisons*, de manera que la nueva moda poética llegó a Francia y España simultáneamente. El poeta gaditano tenía profundos conocimientos de la lengua y los escritores ingleses³, y ello se confirmará por lo que vamos diciendo aquí. En su *Carta a Augusta*, Cadalso encarece los múltiples atractivos de la naturaleza que podrán persuadir a esa dama de inclinación filosófica a trocar la Corte por el solaz compestre. La orgía de brillantes colores en dicho poema es muy posible que se deba al influjo de la *Óptica* de Newton, mas el papel activo de los sentidos en general puede atribuirse únicamente a la influencia de Locke y Condillac, y es inconfundible al mismo tiempo cierta reminiscencia de Rousseau en los versos que voy a transcribir ahora:

Pues ¡qué de las sabrosas / riquezas de los troncos que he plantado! / ¡Qué peras tan gustosas! / ¡Qué pero tan hermoso y colorado! / Tendrás en mi verjel melocotones, / naranjas, brevas, limas y melones. / Después que hayas

³ Como muestras del admirable dominio que Cadalso tenía del inglés, véanse sus cartas en lengua inglesa, en Glendinning, 1966, págs. 97-115.

comido, / si buscas el descanso y el reposo, / ya te tengo escogido / un paraje encantado y delicioso. / En una parte del jardín de casa, / por donde el Ebro en miniatura pasa. / Los árboles, cargados / de flores olorosas, hacen techo / con ramos enlazados, / con que el furor del sol queda deshecho. / Mil pájaros, gozando la frescura, / se burlan de su ardor en la espesura. / Al pie de un mirto ameno / te pondré con mis manos una cama, / no de pluma relleno, / sino de azar, jazmín y verde grama; / a sus lados dos fuentes van tocando, / que los van defendiendo y refrescando (Cueto, 1952-1953, I, pág. 259).

La naturaleza que está presente en la poesía antes del setecientos el lector la puede comprender con su mente, con su razón; mas no puede leer la nueva poesía naturalista sin estar consciente de su cuerpo —y de la ininterrumpida impronta que la luz, el sonido, la textura, el gusto y el olor provenientes de los reinos vegetal, animal y humano dejan en su ser físico a través de sus cinco sentidos. El afán principal del poeta es ahora —digámoslo con las ya citadas palabras del marqués de Saint-Lambert— el de «observar al hombre en sus relaciones con la naturaleza». La prueba más convincente de los orígenes filosóficos de la sensualidad característica de la poesía naturalista dieciochesca se nos brinda en el penúltimo capítulo del *Tratado de las sensaciones* (1754) de Condillac; libro que influyó, casi tanto como el *Ensayo* lockeano, sobre los poetas de la naturaleza de los países del continente europeo.

En la famosa alegoría de la estatua de Condillac, con la que se ilustra el insustituible papel de nuestros sentidos en la adquisición de nuestros conocimientos —tener los cinco sentidos y tener alma es una misma cosa—, dicha efigie, al quedar dotada ya de los cinco testigos corpóreos, se asombra, mejor dicho, se extasia ante la belleza del paisaje, y luego se entrega al voluptuoso goce de correr de un lado a otro para oler, gustar, oír, ver y palpar tantos objetos hermosos. La estatua de piedra se metamorfosea no únicamente en hombre, sino en poeta de la naturaleza, y cuando ella nos habla, el tono de sus expresiones recuerda en seguida el estilo descriptivo de Thomson y parece anticiparse al de Saint-Lambert, Parini, Caldoso o Meléndez Valdés:

Me parece que con cada cosa que estudio, descubro un nuevo modo de ver y me regalo con un nuevo placer. He aquí una ancha llanura [...]. Allí se ve una tierra entrecortada y más limitada. Alfombras, arboledas, flores, grupos de árboles entre los que el sol apenas penetra, aguas que fluyen lentamente o se precipitan violentamente, embellecen este paisaje [...]. Movida por la curiosidad, recorro ansiosamente los lugares cuya primera vista me embelesó, y me entusiasma reconocer con mis oídos, mi olfato, mi gusto y mi tacto los objetos que en todas partes hieren mis ojos. Todas mis sensaciones parecen temer la posibilidad de tener que ceder a sus compañeras. La variedad y viveza de los colores rivaliza con la fragancia de las flores; los pájaros me admiran más por su forma, su movimiento y su plumaje que por sus canciones. ¿Y qué es el murmullo de las aguas comparado con su curso sinuoso, sus cascadas y su brillo cristalino? (Condillac, 1792, III, págs. 276-277).

No creemos que este pasaje se haya tomado en cuenta en relación con la aparición de la poesía descriptiva en cualquier otra literatura europea. En todo caso, se manifiesta ya en este texto filosófico de 1754 una faceta que será esencial a la poesía naturalista de todos los países continentales hacia 1770: es, a saber, que el *realismo* de ésta se apoya menos en la capacidad del poeta para reproducir la naturaleza fotográficamente que en su talento para captar las sensaciones que él ha experimentado cuando está en contacto con los diferentes objetos naturales que se ha propuesto representar. (La impresión estética que nos causan tales descripciones es, no obstante, la mayoría de las veces casi igual a la que podría producir un realismo fotográfico.) En resumen, a partir de la poesía descriptiva dieciochesca, la sensación ha proporcionado la fuente, el proceso imitativo y la sustancia temática de la gran parte de la poesía moderna. Por ejemplo, Bécquer, en sus *Cartas literarias a una mujer*, nos dice que compone sus versos después que la inspiración ha pasado, trabajando con los recuerdos de sensaciones almacenadas en el alma —un procedimiento fundamentalmente lockeano—; y numerosos poetas de épocas más recientes han declarado que hacen lo mismo. La sensación ha venido a ser el factor decisivo en la relación sujeto-objeto entre el poeta y la naturaleza, así como entre el lector y el poema. Por ejemplo, en su anacreóntica *A una fuente*, Batilo establece el lazo entre el espíritu visible (la naturaleza) y la naturaleza invisible (su propia alma) entretejiendo varios fenómenos sensoriales con otros más espirituales, aunque sensorialmente estimulados: «¡Oh, cómo en tus cristales, / fuentecilla risueña, / mi espíritu se goza, / mis ojos se embelesan!» (Meléndez Valdés, 1983, I, pág. 79).

Según Jovellanos, el nuevo vínculo entre hombre y naturaleza es en conjunto de origen inglés, y también acierta el polígrafo asturiano al achacarlo concretamente a la influencia de la nueva filosofía de la observación sobre las artes; influencia que él caracteriza como «el empeñado estudio de la naturaleza y la ardiente investigación de las relaciones que hay entre ella y el arte [...] y entre ésta y la facultad sentimental de nuestra alma». En la misma carta crítica retrospectiva de 1805, Jovellanos llama *naturalistas* a los poetas y otros artistas que han seguido a Locke, para distinguirlos de los *idealistas*, de tendencia cartesiana, cuyo arte tenía para él tan poco atractivo; y merced a los esfuerzos de los *naturalistas* —concluye— «la poesía y la elocuencia se han hecho también gráficas. Los poemas, las novelas, las historias y aun las obras filosóficas del día, están llenas de descripciones de objetos y acciones naturales y morales que encantan por su verdad y su gracia y, sobre todo, por la fuerza con que despiertan los sentimientos del corazón» (Jovellanos, 1956, V, pág. 379). Me parece significativo que Jovellanos dé mucha importancia a la descripción y no pronuncie el nombre de Rousseau ni una sola vez en esta carta sobre el hombre, la naturaleza y las tiernas emociones del alma. El influjo de Rousseau sobre los temas y el estilo de las obras individuales fue de capital importancia en España durante el llamado período prerromántico, aunque todavía se tiende a sobreestimar su influencia general sobre la formación y la aparición del Romanticismo en todas las naciones europeas. Hace media centuria, el erudito francés Louis Reynaud hizo notar que la idea supuestamente rousseauiana de la inocencia de la vida en el estado de la naturaleza, lo mismo que otras varias nociones fundamentales del ginebrino concernientes al hombre, se hallan ya en el *Ensayo sobre el hombre* de Alexander Pope (véase

Reynaud, 1926, págs. 102-104). Tampoco fue Rousseau el primero y único *promeneur solitaire* en recordar sus paseos en tono sentimental y emotivo.

Ya antes de 1830 el autor de *The Seasons*, James Thomson, no podía «forbear to join the general smile / of nature (abstenerse de unirse a la sonrisa general / de la naturaleza)», porque «she alone, / heard, felt, and seen, possesses every thought, / fills every sense, and pants in every vein (ella sola, / oída, palpada y vista, posee cada pensamiento, / llena cada sentido y palpita en cada vena)», brindándome «my sole delight; as through the falling glooms / pensive I stray (mi único solaz; mientras por las tinieblas que caen / pensativo me paseo)», derramando de vez en cuando una «heart-shed tear, the ineffable delight / of sweet humanity (lágrima del corazón, la inefable delicia / de la dulce humanidad)», agradeciendo al mismo tiempo a Dios «thy Locke / who made the whole internal world his own (tu Locke / que hizo suyo todo el mundo interno)» (*Spring*, vv. 871, 1.113-1.115; *Summer*, vv. 196-197, 892-893, 1.558-1.559). En 1744, Mark Akenside fue aún más lejos: meditando al aire libre, bajo la «mighty frame / of universal being (ingente armazón / del ser universal)», descubrió que su «afflicted bosom (pecho afligido)» había sido «decreed / the universal sensitive of pain, / the wretched heir of evils not its own (decretado / el sensorio universal del dolor, / el miserable heredero de males que no eran suyos)» (Akenside, 1867, págs. 28-29). (¿Y no es esto ya lo que al hablar del Romanticismo acostumbramos a llamar *Weltschmerz* o *mal du siècle*?) Los tiernos lazos espirituales entre el hombre y la naturaleza, y entre un hombre y otro, que todavía consideramos de origen rousseauiano, no derivan realmente de allí. Rousseau fue simplemente uno de los más hábiles entre los primeros escritores latinos que se aprovecharon de las ventajas artísticas del viraje total de la mentalidad europea pregonado por Locke y sus primeros seguidores como el conde de Shaftesbury, quien ya en 1709, en *Los moralistas. Una rapsodia filosófica*, se refiere a la «pasión romántica» y en el hombre no encuentra más que «aquel miserable mortal, un mal para sí y una causa del mal para todos» (Shaftesbury, 1964, II, págs. 4, 10). Al mismo tiempo habría que recordar que Rousseau no dio su *Nueva Heloísa* a la imprenta hasta el mismo decenio en que poetas como Giuseppe Parini, el marqués de Saint-Lambert y José Cadalso ya componían obras de tonalidad semejante en verso.

Tenía Thomson sobrado motivo de agradecer a Dios y John Locke el extático deleite que le suscitaba en su mundo interno la naturaleza, que «sola / oída, palpada y vista, posee cada pensamiento, / llena cada sentido y palpita en cada vena». Esta ya citada enumeración de las diferentes experiencias sensoriales que conducen al contemplador a una conciencia más honda y aguda de su propio ser, es puro Locke. Pues el filósofo inglés observa que «cuando vemos, oímos, olemos, gustamos, palpamos, pensamos o queremos algo, sabemos que lo hacemos. Así pasa siempre con nuestras sensaciones y percepciones actuales; y por ellas cada uno es para sí lo que él llama *yo*» (Locke, 1959, I, pág. 449). He demostrado en otro lugar que esta idea de Locke suministró la base filosófica para un prototipo de la novela naturalista que se creó en España durante el setecientos, pero no fue menos eficaz para estimular «melting sentiments of kindly care (derretidos sentimientos de tierno cuidado)» (Thomson, *Spring*, v. 675) en los poetas prerrománticos que daban largos y solitarios paseos para observar y catalogar las conmovedoras bellezas del mundo natural, porque en el fondo el gran filósofo sensacionista decía sencilla-

mente que, sean cuales fueren las circunstancias del hombre, se imprimen en su alma a través de sus sentidos y la moldean en gran parte.

Quiere decirse que el primer poeta en aplicar la epistemología de Locke a la descripción de la naturaleza dio el primer paso hacia la formación de ese lazo psicológico entre el romántico y su medio que le permitiría ser «determinado por éste», según las ya citadas palabras de Castro. Mas esta subordinación psíquica a la tonalidad de la naturaleza es en conjunto característica solamente de la primera fase evolutiva del Romanticismo —todavía en pleno Neoclasicismo—, cuando el poeta se rige menos por sus pesares que por su curiosidad ante el mundo: si la naturaleza le presenta un aspecto alborozado, lo más probable es que él ponga a un lado cualesquiera penas que le hostiguen; mas, por otro lado, si se amontonan funestos nubarrones, él puede con igual facilidad dejar su regocijo para tomar parte en el lamento universal. Saint-Lambert, quien apenas pasa de esta primera fase, incluye el siguiente apunte entre los preliminares de su poema: «Existe cierta analogía entre nuestras situaciones, nuestros estados de ánimo, y los sitios, fenómenos y estados de la naturaleza» (Saint-Lambert, 1826, pág. 17).

3.4

Nace el Romanticismo

3.4.1. La conciencia del yo

No obstante, se da otra segunda fase más significativa, a la que aludía tal vez Castro al mencionar esas situaciones en las que el poeta romántico «actuaba sobre su medio». Es en este momento cuando el alma sensible y la naturaleza sensible entran finalmente en su nueva relación panteísta egocéntrica. La naturaleza, que no será ya la determinante de los sentimientos del poeta, se convierte en extensión de su conciencia, formando una reiteración material de su espíritu. También esta nueva relación entre espíritu y mundo exterior está presagiada en las páginas de Locke, quien alteró el curso de la literatura occidental tanto como el del pensamiento y la ciencia de Occidente. Al proseguir su análisis de nuestro concepto de la identidad personal y el *yo*, Locke afirma: «Aquello con que la *conciencia* de esta presente cosa pensante puede unirse, forma una sola *persona* y es un solo *yo* con ella [...], y así ella lo llama *yo*, y se apropia todas las acciones de aquella cosa como suyas hasta donde alcanza aquella conciencia.» La identidad personal estriba entonces tan sólo en la conciencia, «lo mismo si ésta está aneja únicamente a una sustancia individual, que si puede continuarse en una sucesión de varias sustancias» (Locke, 1959, I, págs. 459, 451 respectivamente).

El concepto lockeano de la identidad fue fundamental para la evolución de la metafísica egocéntrica romántica, mas no dejará de ser útil tomar en cuenta al-

gún pasaje más del *Tratado de las sensaciones* de Condillac, en donde asoma ya esa proyección romántica aun más amplia de la conciencia sobre el cosmos entero, así como el motivo de tal proyección (que es desde luego la conocida desazón universal de los románticos). La ya animada estatua de Condillac —es decir, el hombre, porque el hombre no es sino materia más el aditamento de los cinco sentidos— tiene un «sentido [...] de su extensión [que] es vago [...] Se ve a sí como un ser multiplicado sin fin, y no conociendo nada más allá de sí, desde su punto de vista es como si fuera inmensa; está en todas partes, es todo» (Condillac, 1792, III, pág. 88). El concepto panteísta del yo que había de caracterizar el Romanticismo, se prefigura, por tanto, en la filosofía del Siglo de las Luces. Pero esta nueva paridad entre alma humana y realidad extrapersonal jamás hubiera llegado a ser el molde de la mayor parte de las metáforas románticas, si no se hubiera reflejado en ella una nueva y muy angustiosa situación humana.

Antes de diseminarse la filosofía inductiva sensacionista de Locke, Dios era la fuente del consuelo para las congojas del hombre y a la vez la fuente de todos sus conocimientos: el hombre «lo veía todo en Dios», según decían Malebranche y sus contemporáneos, haciendo hincapié en el papel de la divinidad en la doctrina cartesiana de las ideas innatas. En cambio (sin proponerse conscientemente negar la existencia del Ser Supremo), Locke cortó la senda del conocimiento entre Dios y el hombre proclamando que todas nuestras ideas nacen de impresiones sensoriales. Si esto era así, ¿para qué hacía falta ya Dios? Se podía poseer todos los posibles saberes sin contar con Él para nada. Y una vez que la vía cognoscitiva se había cortado, no tardaron en cortarse las demás, entre ellas la consolativa. Por ende, cuando el hombre post-sensacionista se afligía, salía de sí en busca del consuelo, como siempre había solido hacerlo, mas no ya por la senda celeste, sino por las cinco inferiores que la habían sustituido. Privado de su Dios y desesperado, reaccionaba de la misma manera en que había reaccionado la estatua de Condillac, la cual nunca había conocido a Dios.

Habiéndose dotado ya de todos los cinco sentidos corpóreos —lo cual para Condillac es lo mismo que tener alma—, la estatua comienza a concebir ciertas supersticiones relativas a su medio: «Se dirige en cierto modo al Sol [...] Se dirige a los árboles [...] En una palabra, se dirige a todas las cosas de las que cree depender. Si sufre sin descubrir la causa en esos objetos que hieren sus sentidos, se dirige a su propia angustia como si ésta fuera una enemiga invisible a la que hubiese que aplacar. Así el universo se va llenando de seres visibles e invisibles a los que ella ruega que trabajen por su felicidad» (Condillac, 1792, III, págs. 254-255). La simpatía que la estatua ahora vivificada espera encontrar en los infinitos seres en torno suyo es por, supuesto, una proyección de su propia psique atribulada. Condillac no solamente se adelanta en forma general a la universalización del yo del poeta romántico mediante su proyección metafórica sobre todo lo creado, sino que en la inquietante situación de la estatua en 1754 se prefigura concretamente la de un poeta como el triste Batilo, Meléndez Valdés, en su oda prerromántica —en realidad ya plenamente romántica— *A la mañana en mi desamparo y orfandad*, de 1777, porque es evidente que el maniquí de Condillac, al contemplar la naturaleza, lleno de angustia y expectación, también se tenía ya por «huérfano, joven, solo y desvalido» (Meléndez Valdés, 1983, II, pág. 667). En efecto: todavía parece estar describiendo a ese adolorido ente filosófico el ro-

mántico francés Alfred de Musset en su poema *L'Espoir en Dieu* (1838): «Me voilà seul, errant, fragile et misérable» (1967, pág. 342). He aquí en el verso de Meléndez y en el de Musset dos preciosas descripciones en miniatura de la situación del romántico en el mundo; pero al carácter auténticamente revolucionario del verso de Batilo para su momento histórico se añade su superioridad descriptiva, pues en él se abarcan más rasgos esenciales de la postura romántica que en el de Musset.

Para enfocar ya en forma más directa a España, habrá que tomar en cuenta que la mayor parte de los poetas españoles de la segunda mitad de la centuria decimoctava conocían y tenían en sus bibliotecas particulares las obras de poetas como Thomson y Saint-Lambert; pero también hemos visto que eran muy conocidos en España los libros de Locke, Condillac, Buffon y otros filósofos y naturalistas modernos —el P. Isla conocía a Locke ya en 1727—; y así gran parte de la evolución poética que hemos trazado en estas líneas se produjo de manera independiente dentro del país que nos concierne; afirmación de la que, según creo, el lector descubrirá más pruebas en lo que sigue. Uno de los primeros casos del panteísmo egocéntrico en la poesía española (y al mismo tiempo uno de los ejemplos más claros de la influencia del sensacionismo sobre la evolución del Romanticismo español) se da en una oda anacreóntica, aunque se trata de una anacreóntica tan sólo en el nombre y la forma, porque su contenido representa una amenaza a la misma esencia del pacífico género pastoril al que a primera vista parece que pertenece. Estamos endeudados con Cadalso por el primer manifiesto en prosa de los principios y las técnicas del Romanticismo. No es un manifiesto teórico, pero no por eso deja de ser un manifiesto. Al decir esto, pienso desde luego en su brillante poema en prosa, *Noches lúgubres* (1771), que es anterior a *Las cuitas del joven Wérther* de Goethe, y que debía —decía Cadalso— imprimirse en papel negro con tinta amarilla. La anacreóntica a la que me refería se publicó entre los *Ocios de mi juventud* de Cadalso, o sea sus poesías, editadas en 1773.

De mucha menos calidad literaria que las *Noches*, la aludida anacreóntica es, no obstante, tan brillante por su concepto como sorprendentemente radical para la Europa de 1773. Contiene a la vez en forma simbólica unas muy perspicaces reflexiones críticas sobre la innovación técnica que su tratamiento de la naturaleza ofrece por primera vez a los lectores españoles. Con esta anacreóntica se ilustrará lo que queda dicho más arriba sobre la doble influencia del sensacionismo, el cual no solamente liberaliza la teoría poética neoclásica, sino que a la par abre los ojos del poeta al dinamismo del mundo natural en torno suyo. Titled *A la muerte de Filis* e inspirado en la muerte de la actriz María Ignacia Ibáñez, este poema puede muy bien considerarse como el «Manifiesto romántico español de 1773»:

En lúgubres cipreses / he visto convertidos / los pámpanos de Baco, / y de
Venus los mirtos. / Cual ronca voz del cuervo / hiere mi triste oído / el
siempre dulce tono / del tierno jilguerillo, / ni murmura el arroyo / con deli-
cioso trino; / resuena cual peñasco / con olas combatido. / En vez de los
corderos, / de los montes vecinos / rebaños de leones / bajar con furia he
visto. / Del sol y de la luna / los carros fugitivos / esparcen negras som-

bras / mientras dura su giro. / Las pastoriles flautas, / que tañen mis amigos, / resuenan como truenos / del que reina en Olimpo. / Pues Baco, Venus, aves, / arroyos, pastorcillos, / Sol, luna, todos juntos / miradme compasivos, / y a la ninfa que amaba / al infeliz Narciso, / mandad que diga al orbe / la pena de Dalmiro.

En los sentidos de la vista y el oído (este último nombrado directamente: «mi triste oído»), tenemos los principales actores de este drama de imágenes clarascuras y sonidos discordes que Cadalso-Dalmiro ha creado para expresar su dolor ante la pérdida de su amada, Filis o María Ignacia. La historia entera del influjo del sensacionismo sobre la poesía setecentista se sugiere en los versos: «Cual ronca voz del cuervo / hiere mi triste oído / el siempre dulce tono / del tierno jilguerillo.» Porque, primero, en la poesía descriptiva de la Ilustración, el sensacionismo hizo posible una percepción más aguda de las cualidades físicas y afectivas de los objetos naturales: «el siempre dulce tono / del tierno jilguerillo». Luego, según he dicho antes, el siglo XVIII vio invertirse la dirección de esta transferencia emocional mientras los sentidos se iban transformando en la vía de la proyección de la conciencia angustiada del poeta sobre la naturaleza. En este sentido, la proveniencia de la «ronca voz» como de cuervo es muy obvia: es la extensión sensorial del estado de ánimo del poeta; *ronca* es a *voz* como *triste* es a *oído*. La reelaboración del universo a la imagen del yo del poeta y la emergencia del panteísmo egocéntrico que había de caracterizar la poesía romántica se hacen cada vez más notables en esta anacreóntica, según uno tras otro se van negando los diversos rasgos de la pacífica naturaleza neoclásica (anacreóntica) por medio de proyecciones sensoriales de otros rasgos que son los contrarios de los primeros: ceden los pámpanos a los cipreses, la voz del jilguerillo a la del cuervo, el murmurio del arroyo al fragoso golpeo de las olas contra un peñasco, los corderos a los leones, la luz del sol y la luna a negras sombras, y el tañido de las flautas pastoriles a resonantes truenos.

El «Ser Supremo», a quien Cadalso se dirige de vez en cuando en sus obras en prosa, queda evidente que no le consuela mucho mientras, como la descreída estatua de Condillac, contempla desconsolado el ancho mundo que tiene delante, apostrofando a todos los seres que están a la vista: «... aves, / arroyos, pastorcillos, / sol, luna...», a los que ruega: «... todos juntos / miradme compasivos». Bien que sea al nivel artístico, Dalmiro, igual que la estatua de Condillac, ha comenzado a entregarse a ciertas aberraciones y supersticiones relativas a su medio. También para Dalmiro el universo se va llenando de seres visibles e invisibles. Y todas estas criaturas, habiendo escuchado la súplica del triste poeta, han de ayudarle a expresar sus cuitas reclamando a su vez la asistencia de la ninfa Eco: «Mandad que diga al orbe / la pena de Dalmiro.»

«Que diga al orbe la pena de Dalmiro»: he aquí una de las primeras muestras, en la literatura española, de un importante fenómeno que entonces era igualmente nuevo para toda Europa, quiero decir, ese dolor cósmico, *Weltschmerz* o *mal du siècle*, para el que Meléndez Valdés había de forjar el primer nombre que esta emoción recibió en cualquier lengua, según veremos más abajo. Las otras primeras muestras del nuevo dolor cósmico en la literatura es-

pañola son también de Cadalso, en sus *Noches lúgubres*. La universalización del dolor del poeta romántico tiene muchas causas: el humanitarismo dieciochesco es, verbigracia, un factor importante; pero queda claro que otro motivo insustituible es la proyección sensorial del estado psíquico del poeta sobre todas las caras del universo.

Ahora bien: las reflexiones autocríticas contenidas en la anacreóntica cadalsiana a la muerte de María Ignacia Ibáñez toman la forma de una disquisición simbólica sobre la licencia poética. Cadalso es plenamente consciente del alcance de su innovación técnica. «En vez de los corderos, / de los montes vecinos / rebaños de leones / bajar con furia he visto»: con estos versos Dalmiro alude al segundo ejemplo introducido por Horacio en sus amonestaciones contra el uso excesivo de la licencia poética. Débeseles conceder a los poetas la licencia de seguir el rauda vuelo de la inspiración —dice Horacio, en su *Ars poetica* (vv. 12-13)—, «sed non ut placidis coeant immitia, non ut / serpentes avibus gementur, tigribus agni» (mas no será razón valga este fuero —traduce Iriarte— / para mezclar con lo áspero lo suave, / con la serpiente el ave, / o con tigre feroz manso cordero) (Iriarte, 1805, IV, págs. 2-3). Aludiendo a la regla horaciana en el mismo momento en que la desacata, Cadalso insinúa que la idea tradicional de la licencia es demasiado rigurosa para permitir la expresión de los sentimientos de la nueva época. Cadalso estaba totalmente familiarizado con los escritos de Feijoo, y no cabe duda que también conocía el *Ensayo sobre la crítica* de Pope, pero en cualquier caso estaba muy bien informado sobre la nueva poética liberal de su siglo. Y reuniendo los leones y los corderos al mencionarlos juntos en un solo poema, Dalmiro intenta formular una «regla nueva» por la que pueda a lo Pope «boldly deviate from the common track (desviarse audazmente del surco común)» y «snatch a grace beyond the reach of art (arrebatar una gracia de más allá del alcance del arte)», o, a lo Feijoo, «por su valentía» subir volando sobre las «reglas comunes» en busca de una «sublime idea» (*Essay on Criticism*, I, vv. 151, 153; Feijoo, *El no sé qué*, 1952-1961, pág. 353). Cadalso tenía por lo menos un antecedente para su prohibida mezcla de lo áspero y lo suave, en el Libro de Isaías, capítulo XI, versículo 6, en el que se profetiza que las fieras y los animales domésticos morarán y se acostarán juntos. «Morará el lobo con el cordero —se lee en ese lugar de la Escritura—, y el tigre con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará.» A la vista de esta influencia bíblica se aclara cómo los leones pudieron sustituir a los tigres en la alusión cadalsiana a Horacio, porque los dos gatos aparecen junto con los corderos y otros animales mansos en el citado versículo de Isaías.

Merced a la agitación que se produjo en la esfera de la poética y la poesía hacia fines del setecientos, el ejemplo horaciano de la licencia excesiva se fue haciendo cada vez más obsesivo para los poetas, ya porque querían defenderse contra las nuevas tendencias de su arte, ya porque intentaban aclararlas y fomentarlas. En la fábula I, que hace de introducción a sus famosas *Fábulas literarias*, el siempre neoclásico pero jamás antiliberal Tomás de Iriarte presenta dos bandas opuestas de animales (escritores que nunca se han de mezclar), el primer grupo capitaneado por el cordero inocente y la siempre fiel paloma, y el otro por el tigre y la sierpe venenosa; en donde reaparecen las mismas dos parejas de animales que se oponían en los versos horacianos sobre los límites de la licencia poé-

tica. En *The Tyger (El tigre)*, poema compuesto mientras estallaba la Revolución Francesa, William Blake pregunta al felino de ojos de fuego: «Did He who made the Lamb make thee? (¿Te hizo a ti El que hizo al Cordero?)» (Blake, 1941, pág. 556). En un poema anterior al que analizábamos, pues Cadalso debió de escribirlo entre 1768 y 1770, el aspecto áspero de la naturaleza ya «destruye el rebaño / de tristes corderos» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 270). Cadalso no solamente es innovador por su intento de llegar a un entendimiento de la nueva tendencia orgánica de la poesía en términos de la poética clásica, sino que insiste tanto en dar con la explicación de la nueva corriente, que incluso podemos sorprenderle meditando sobre ello en sus composiciones más neoclásicas. En los *Desdenes de Filis*, por ejemplo, se vale de la figura horaciana del tigre y el cordero, y parece muy significativo que se refiera a la vez al tema rousseauiano-romántico de la enemistad entre el alma inocente y la sociedad. Que el que su adorada pastora fuese infiel —reflexiona Dalmiro— «más fácil parecía / vivir el tigre fiero / con el manso cordero, / ... / y andar el inocente / seguro por ciudades engañosas» (*Ibíd.*, pág. 245).

3.4.2. Tradición y originalidad

Al llegar aquí acaso algún lector diga: «Tutto questo è bene trovato, ma forse non sia vero.» Después de todo, ¿no es este panteísmo egocéntrico lo mismo que la conocida figura de la falacia patética, la cual se halla en la literatura de todas las naciones y todas las épocas desde la Antigüedad grecorromana? Creo que no. En primer lugar, no deja de ser curioso que el primer nombre que esta figura recibió se acuñara en Inglaterra precisamente en el período que venimos caracterizando. En sus *Elements of Criticism* (1762), Henry Home, más conocido por su título nobiliario, lord Kames, la llama «passionate personification» (Home, 1838, págs. 353-359), o sea personificación apasionada. Resulta igualmente iluminador el hecho de que el término genérico de uso todavía corriente —«falacia patética»— fuera propuesto en el tomo III de *Modern Painters* de John Ruskin, obra editada en 1856, cuando en modo alguno había llegado la influencia romántica a su final. Está muy claro que esta figura no habría sido objeto de tanta atención crítica en esos años si los poetas y lectores europeos no la hubiesen experimentado de modo radicalmente nuevo a partir aproximadamente de 1730.

La confrontación de otro poema cadalsiano con unos versos del «príncipe de los poetas castellanos», Garcilaso de la Vega, servirá para ilustrar lo que tiene de nuevo la falacia patética romántica. En una *Carta* en verso, escrita desde un pueblo de Aragón, Cadalso revela que al sentirse «cargado de tedio» ha mirado a su redor y ha visto que «el cielo se muestra / airado y tremendo, / las yerbas sus verdes / matices perdieron, / las aves no forman / sus dulces conciertos / [...] / Sólo oigo la ronca / voz del negro cuervo» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 269).

El ejemplo renacentista con el que quisiera comparar estos versos viene de la égloga I de Garcilaso: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que se inclinan; / las aves que me escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen» (Garcilaso, 1966, pág. 144).

Son muy semejantes en algunos aspectos estos fragmentos poéticos, y sin embargo existe una enorme distancia entre ellos. En el poema renacentista existen cuatro identidades psicológicas separadas y claramente definidas: las piedras, los árboles, las aves y el poeta, y cada una de ellas reacciona a su modo ante la situación en que se hallan todas; mientras que en el poema setecentista no hay más que una identidad psicológica, la del poeta, porque el humor y el aspecto de todos los seres naturales y aun de la bóveda celeste se asimilan a los del solitario doliente. En la metáfora o símil (*parece*) de la égloga garcilasiana, el poeta es consciente de la *aparente* actitud compasiva de los objetos naturales que tiene alrededor suyo como de una actitud existente en *aquellos* seres, fuera de él; en la metáfora cadalsiana, en cambio, el poeta solamente es consciente de su propia conciencia, dentro de sí y en la forma en que él la proyecta sobre todos los fenómenos naturales y criaturas vivientes al alcance de su vista y oído. En el poema renacentista, la compasión que los seres naturales manifiestan por el poeta no es sino una concesión respetuosa que hacen al estado de ánimo del interlocutor humano con quien las circunstancias los han confrontado en un momento determinado, y con algunas de las voces que Garcilaso ha elegido para describir el modo en que expresan su pena (*natural dureza, inclinarse, con diferente voz*, etc.) se insinúa que volverán a adoptar su actitud habitual después que el poeta haya pasado. (En la anacreóntica que analizamos antes, no es que en un momento dado los pámpanos y los mirtos meramente *pareciesen* ser lúgubres cipreses; se vieron «convertidos en» lúgubres cipreses, esto es, que *devinieron* parte del semblante universal del triste Dalmiro, al convertirse en otro fenómeno natural sombrío que ya era extensión de la psique del poeta.)

En la melancólica carta que Cadalso escribe desde un pueblo aragonés, la naturaleza no se compadece del poeta; lo reitera psicológicamente. En estos versos, el aspecto lóbrego de la naturaleza tiene un *terminus a quo* declarado («Desde que del hado, / conmigo severo, / la mano tirana / firmó mi decreto»), el cual se marca en los versos que anteceden inmediatamente a los que se citaron antes; pero no hay un *terminus ad quem* ni declarado, ni aun implícito, pues el yo del poeta no solamente ha reformado todo el mundo natural a su propia imagen, sino que lo ha absorbido todo. Dentro de pocos años Meléndez Valdés descubriría que se encontraba solo «en medio del universo» (1983, I, pág. 383). Pero Cadalso era ya el eje de su universo en la carta poética de la que venimos tratando: a diferencia de Garcilaso, no se limita a imaginar que las piedras ablanden momentáneamente su rigidez natural («... enternecen / su natural dureza...», en donde el «príncipe de los poetas castellanos» usaba formas terciopersonales); sino que él mismo rige el universo desde dentro de sí y a través de sus propios sentidos: «Sólo *oigo* la ronca / voz del cuervo», versos en los que la voz clave es la forma de primera persona del verbo de percepción que he escrito en letra cursiva. La falacia patética, según se interpreta en las obras románticas, no es tanto una figura retórica como una cosmovisión.

Quiere decirse que en la falacia patética romántica, el influjo de las nuevas filosofías materialistas llevó a una fusión total de la *natura naturans* con la *natura naturata*, y, así, a un panteísmo naturalista personal ante el cual los teólogos y humanistas del Renacimiento habrían retrocedido escandalizados. Pues ser el poeta eje del universo, regirlo todo a través de sus sentidos, recrearlo todo a su

propia imagen es gozar ya en el siglo XVIII de una «voluntad [...] de aquellas pocas que hallan en su fuerza una omnipotencia terrestre», según lo expresaría muy felizmente la gran romántica cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda (1989, pág. 271) en la centuria siguiente. Cadalso y Meléndez no sólo disfrutaban ya de tal omnipotencia, sino que son lo que con eso se insinúa: ellos, lo mismo que la Avellaneda, podrían haber adoptado como lema cualquiera de los dos versos siguientes del poema *El crepúsculo*, que hacia 1840 escribiría otro excelente pero subestimado poeta romántico ochocentista, Gabriel García y Tassara: «Mi Dios soy yo, mi sociedad yo mismo»; «Yo soy mi propio Dios, solo en mi cielo» (1872, págs. 94, 96); porque ésta y ninguna otra es la única religión que en lo íntimo practica el que es romántico en el pleno sentido de la palabra.

Por regla general, los análisis críticos de las obras literarias de la Edad Media, el Renacimiento y el período contrarreformista barroco parecen más sólidamente fundamentados que los de las obras dieciochescas y decimonónicas; pues para aquellos siglos más remotos se han trazado paralelos claramente documentables entre las diversas técnicas literarias y las nociones del hombre y su universo que informaron sucesivamente la mentalidad europea (escolasticismo, neoplatonismo, ascetismo postridentino, cartesianismo, etc.). Los ya mencionados «rasgos románticos» que los críticos suelen enumerar pueden tenerse por auténticos indicios de Romanticismo tan sólo en aquellas obras en las que están presentes como funciones de la cosmología romántica; y el hecho de que hemos 1) descubierto en ciertos poemas españoles escritos entre 1768 y 1773 un lazo entre el hombre y el universo que es precisamente el mismo que se da entre ellos en las llamadas obras románticas del ochocientos, y 2) establecido la base filosófica de esta relación en el pensamiento de la Ilustración, significa que podemos con la mejor justificación posible clasificar esos poemas como románticos y, lo que es más, también podemos fechar la aparición de la poesía romántica en España hacia 1770. Me habría sido posible analizar poesía de más valor literario si hubiera buscado ejemplos en los versos de Batilo, mas he preferido utilizar poemas de Cadalso porque me interesaba determinar la fecha aproximada de la primera manifestación de la metafísica romántica en la poesía española.

El hecho de que una obra cadalsiana tan obviamente romántica como las *Noches lúgubres* fuera compuesta en 1771 indica que no tiene nada de extravagante la fecha que he asignado a la primera ola romántica española, y al mismo tiempo la identificación de la metafísica romántica en el verso de Dalmiro (*Ocios de mi juventud*, 1773) indica con igual claridad que las *Noches lúgubres* no significan un fenómeno aislado ni casual en España en la década de 1770, según se ha solido decir. Con la composición, en el mismo decenio de 1770, de otras obras que no hay ya motivo de dudar en llamar románticas, como *El delincuente honrado* de Jovellanos, *El precipitado* de Trigueros, la oda *A la mañana en mi desamparo y orfandad* de Meléndez, el perdido *Tristémio*, *diálogos lúgubres a la muerte de su padre* del mismo Meléndez, la *Fiesta de toros en Madrid* de Moratín el Viejo y la *Epístola de Jovino a Anfriso*, escrita desde el Paular, de Jovellanos, se nos brindan todavía otros argumentos elocuentes en apoyo de la exactitud de la fecha que hemos asignado al primer Romanticismo español, pues así hay que llamarlo para que la terminología corresponda a la realidad de las cosas: *primer Romanticismo*. El

mismo término —*premier Romantisme*— se ha utilizado para hablar de la misma corriente en la literatura setecentista francesa (Peyre, 1971, págs. 6, 12, 32, 46, 49, 305). El elemento *primer* de tal término compuesto no tiene más función que la muy sencilla de indicar que ese Romanticismo precede en el tiempo a otro, puesto que filosófica, cosmológica y estéticamente no se da entre ellos diferencia esencial ninguna.

El que las obras de muchos literatos posteriores de todas las naciones de Europa se caracterizasen por una mayor concentración de los rasgos puramente ornamentales y accidentales del Romanticismo, no significa que fuesen más románticos esos escritos, ya que la cosmovisión del poeta seguía siendo la misma que en las obras anteriores que con cierta inexactitud anacrónica acostumbremos a llamar prerrománticas. Por lo tanto, en vez de distinguir entre el Prerromanticismo y el Romanticismo, sería acaso más apropiado hablar en términos del Romanticismo en los últimos decenios del siglo XVIII y del Romanticismo manierista consciente en el siglo XIX. Se viene creyendo que en el setecientos el adjetivo inglés *romantic* se utiliza tan sólo para describir la libertad de la imaginación creadora, la tendencia novelesca de alguna obra teatral, o el aspecto irregular, como sin podar, del paisaje natural; y no obstante, en algunos versos setecentistas dicho calificativo parece estar luchando ya por insinuar mucho más. En 1728, verbigracia, en varios versos del poema *Spring (La primavera)* de Thomson, la asociación de *romantic* con presagios del nuevo panteísmo egocéntrico como las frases «simpáticas tinieblas» y «crepúsculo pensativo» parece anunciar de manera ya infundible su sentido futuro: «Suden he starts, / shook from his tender trance, and restless runs / to glimmering shades, and sympathetic glooms; / where the dun umbrage o'er the falling stream, / *romantic* hangs; there through the pensive dusk / strays, in heart-thrilling meditation lost (De repente se sobresalta, / sacudido de su tierno arrobamiento; e inquieto corre / a vacilantes sombras y simpáticas tinieblas; / donde la penumbra grisácea sobre la cascada, / *romántica*, cuelga; allí por el crepúsculo pensativo / vaga perdido en meditaciones que exaltan el corazón)» (*Spring*, vv. 1.024-1.029 —la cursiva es nuestra).

3.4.3. El primer Romanticismo

Entre 1760 y 1780, en Francia y Alemania, *romantique* y *romantisch* se aplicaban al paisaje. En España, a partir de 1764, se hace cada vez más común el uso del adjetivo *romancesco* para caracterizar obras teatrales de argumento extravagante y novelesco (Sebold, 1983, págs. 137-163; Shaw, 1972, págs. 341-371)⁴. Se utiliza el sustantivo *novela* para la misma función a partir de 1773 (en el mismo texto de *El delincuente honrado* de Jovellanos, por

⁴ *Novela* se usa con el mismo sentido que el adjetivo *romancesco* en los comentarios dieciochescos sobre ese teatro que parece imitar la novela del Siglo de Oro en lo que respecta a la presentación de historias de casos singulares, maravillosos y fuera de lo común: por ejemplo, hacia el final de *El delincuente honrado*, de Jovellanos, don Simón, un personaje de la misma obra, dice exhausto y exasperado con el increíble rumbo que va tomando la acción: «Señores, cuanto pasa parece una *novela*» (en Jovellanos, 1987, pág. 454).

ejemplo). No se conoce ningún ejemplo del calificativo *romántico*, en esta forma concreta, de derivación inglesa, que sea anterior a los de los primeros años del siglo XIX, lo que no significa, en ningún sentido, un atraso cultural, sino solamente una muy fuerte diferencia terminológica entre España y los demás países europeos. Pues, aunque en los decenios finales del setecientos se resucitó la acepción medieval «novela» del sustantivo *romance* (del cual se derivó el adjetivo *romancesco*), la tradición de *novela*, *novelesco* permaneció muy fuerte en España, mientras en los demás países de Europa la terminología correspondiente a la nueva tendencia se iba acuñando sobre la base de los sustantivos *romance* (en inglés), *roman* (en francés), *Roman* (en alemán), *romanzo* (en italiano), etc. La prueba de que no hubo tal retraso se nos da en el hecho de que en lengua española se bautizó el dolor romántico ya en el siglo ilustrado, mientras que los muy conocidos nombres francés y alemán no se forjarían hasta el siglo XIX, como veremos dentro de un momento.

Además, cuando los textos literarios se examinan a la luz de las principales corrientes filosóficas del siglo XVIII, resulta evidente que los comienzos del Romanticismo se manifiestan tan pronto en tierra española como en cualquier otra nación del continente europeo. Según Van Tieghem, las *Noches lúgubres* de Cadalso se caracterizan por un «romantisme fort accentué et très rare en Europe vers 1770» (1930, II, pág. 165). Ya hemos señalado, empero, que las *Noches lúgubres* no son en ese momento un caso aislado, como pensaba Van Tieghem. En lo que respecta a la formulación de nuevas ideas filosóficas y científicas, España no ha mostrado el camino al mundo occidental sino muy rara vez; mas, esto no obstante, ha solido mantenerse a la altura de los demás países —con frecuencia se ha adelantado a ellos— en el aprovechamiento artístico de las nuevas tendencias intelectuales. En el *Discurso sobre la poesía pastoral* que antecede a la versión castellana de 1799 de los *Idilios* de Gessner, el traductor afirma que «Gessner tiene bellísimas descripciones, porque conocía científicamente el paisaje»; y en el mismo prólogo, pasa revista al progreso de la poesía en los años inmediatamente anteriores, y concluye: «Al fin la filosofía mejoró esta, como las demás artes [...] y en suma parece que regenerando la imaginación y sensibilidad de los hijos de Apolo, vino a revelarles otra poesía» (*cit.* en Gessner, 1799, págs. XCV y LXIII-LXIV, respectivamente).

Mientras nos ocupamos de estas consideraciones, urge responder a la pregunta siguiente: ¿Qué significa todo lo dicho aquí en relación con los actuales criterios historiográficos para el estudio del Romanticismo? Jamás hemos sido partidarios de la práctica de dividir siglos, estilos o la obra de escritores individuales en casillas rigurosamente delineadas y herméticas. Es absurdo suponer que tan inflexibles criterios puedan en cualquier momento de la historia servir para describir las infinitas posibilidades que quedan abiertas a la naturaleza humana, y mucho menos a la creatividad humana. La literatura se desarrolla en grandes tendencias generales, respondiendo al enfoque gradualmente cambiante de la mentalidad humana, con muchos entrecruzamientos entre tendencias viejas y nuevas, así como numerosos intentos fracasados de disidentes de iniciar tendencias contrarias. Por esta razón, para sustituir la idea usual de un «período» prerromántico seguido de otro «período» romántico, proponemos la distinción entre el

Romanticismo y el Romanticismo manierista, esto es, entre una tendencia y su acentuación.

Más que hablar de la periodización literaria en el sentido normal del término, preferimos proponer una cronología aproximada de las grandes tendencias que se acaban de mencionar, y para esas dos corrientes estrechamente relacionadas que son el Neoclasicismo y el Romanticismo el esquema menos expuesto a errores es tal vez el siguiente: 1) *tendencia neoclásica*, aproximadamente de 1540 a 1870, que abarca a todos esos poetas y críticos, desde Boscán en adelante, que ansían recuperar la perfección de la poesía de Garcilaso de la Vega, así como a los poetas y críticos antibarrocos de los siglos XVII y XVIII, a los del movimiento neoclásico propiamente dicho y a los epígonos de la tendencia y el movimiento, hasta Bécquer inclusive; 2) *movimiento neoclásico*, cuya influencia fuerte se hace sentir, en mayor o en menor grado, durante el siglo que se extiende entre la publicación de dos obras cumbre de la crítica neoclásica española: la *Poética* (1737) de Luzán y los *Ensayos literarios y críticos* (1844) de Alberto Lista; 3) *primer Romanticismo*, que se da aproximadamente entre 1770 y 1800; 4) *regresión romántica*, 1800-1830, treinta años durante los que se interrumpe en parte el progreso del Romanticismo (aunque se sigue cultivando a escondidas), debido a las represiones antinapoleónicas de los años finales del reinado de Carlos IV, al espíritu de partido que regía a todos durante el reinado de José I, y a las represiones casi continuas del reinado de Fernando VII; treinta años durante los cuales no es sorprendente que predominen las tragedias y las odas patrióticas a lo Quintana y las fábulas de carga política; 5) *segundo Romanticismo*, entre 1830 y 1860, más o menos, pues se siguen publicando obras de técnica romántica (por ejemplo, el drama *Baltasar*, de 1858, de Gertrudis Gómez de Avellaneda) después de la aparición de los primeros antecedentes del Realismo decimonónico, de igual modo que ciertos escritores siguen cultivando el Neoclasicismo por algunos años tras haberse iniciado la segunda corriente romántica. Como decía antes, el entrecruzamiento entre tendencias viejas y nuevas es normal en los asuntos humanos, incluidos los de literatura; y, para señalar otro ejemplo, lo mismo pasa entre el Romanticismo y lo que acostumbra llamarse 6) *Posromanticismo*, el cual podría fecharse —de nuevo insisto en ello— sólo aproximadamente entre 1850 y 1870, pues la delicadeza evanescente típica de la cosmovisión y el estilo posromántico empiezan a acusarse en el verso y la prosa de ciertos escritores del decenio de 1840 como Enrique Gil y Carrasco, y en poetas posteriores a Bécquer muchas veces no es fácil distinguir entre los rasgos del Posromanticismo y esos otros que representan los primeros atisbos del Modernismo (Sebold, 1983, págs. 104-136; 1985, págs. 66-89).

Ya hemos tomado nota de que, según Jovellanos, la moderna historia literaria comenzó a forjarse merced a la oposición entre dos posturas frente a las artes: la de los *idealistas*, que se fue reemplazando poco a poco por la de los *naturalistas* desde los primeros decenios del setecientos en adelante, pues a partir de ese momento la nueva disposición sensacionista e inductiva de la mentalidad europea fue influyendo cada vez más profundamente en las artes; y estoy convencido de que se justifica plenamente la opinión del prócer gijonés. Es sintomático que los principales estilos decimonónicos —Romanticismo, Realismo, Naturalismo— sean todos meras variantes del mismo concepto del hombre como un ser

material sensible ocupado en un diálogo con un universo material; y ya en el Neoclasicismo liberalizado por la filosofía ilustrada se preludiaba tal relación entre hombre y mundo. Hemos dicho hace años que el héroe rousseauiano-romántico, el buen salvaje, determinado por la naturaleza pura, y los personajes tullidos del Naturalismo francés a lo Zola, determinados por su escuálido medio proletario, no difieren sino en la medida en que son las interpretaciones positiva y negativa de una misma filosofía, mientras que el Realismo forma algo así como un término medio entre extremos (Sebold, 1992, I, pág. 74). El Romanticismo no fue sino la primera manifestación literaria plenamente lograda de la nueva *forma mentis* europea; mas todavía hay mucho romanticismo en las novelas de Galdós, de igual modo que hay ya mucho realismo en la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau y las novelas más románticas de Pedro Montengón. Es imposible distribuir pedazos de una tendencia tan amplia y continua entre las estrechas casillas de la historia literaria al uso —por eso hemos insistido más arriba en meras aproximaciones—, y no intentaremos conciliar estas ideas sobre los orígenes del Romanticismo español (o el Romanticismo en general) con los conceptos usuales para la periodización de la literatura romántica española (según Peers, el Romanticismo no dura sino diez años, de 1834 a 1844, y se inicia ya su decadencia en 1840), porque consideramos que tales conceptos son intrínsecamente falsos. La mayor precisión que se puede hacer es señalar que, hacia cierto momento histórico, uno de los principales estilos representativos de la actitud inductivista poslockeana ante la creación literaria domina durante algunos años sobre los otros. Lo que no significa que los restantes se excluyan enteramente del panorama literario.

No por su frecuente repetición deja de ser ridícula la noción de que la vuelta de unos cuantos exiliados de Inglaterra y Francia a raíz de la muerte de Fernando VII pudiese sumergir a España de la noche a la mañana en el más profundo Romanticismo. Se nos ha dicho que la ética del Romanticismo decimonónico es fundamentalmente cristiana; mas, en un drama característicamente romántico como el *Don Álvaro* del duque de Rivas, el claustro resulta ser un sitio muy cómodo para ocultar toda suerte de crímenes atroces. Otros dramas románticos como el *Alfredo* de Pacheco y *El trovador* de García Gutiérrez son auténticas antologías de los más indecibles pecados y crímenes, en los que participan alegremente sacerdotes y monjas. En el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, la sociedad cristiana, sus costumbres y aun su Dios —no el mismo burlador— son en último término responsables de los crímenes de éste (se trata del mismísimo concepto materialista de la determinación del hombre por su medio al que la teoría sensacionista dio nacimiento durante la Ilustración); y se sugiere la negación de la doctrina del pecado original cuando doña Inés, metafóricamente relacionada con Eva, conduce al burlador (nuevo Adán de signo contrario) otra vez al paraíso, invirtiendo en cierto modo el papel de la primera mujer para con el primer hombre. Las ideas de un pensador como Sanz del Río, que aparece muy a finales de la época romántica, constituyen en muchos aspectos un intento de redescubrir a Dios sin abandonar, no obstante, la metafísica básica que venía dominando desde el siglo XVIII, porque el fundador del «krausismo» español hace hincapié en la noción de que, con la llegada de la ciencia moderna, el hombre por fin se ha

dado cuenta de que su ser representa una combinación de naturaleza y espíritu. (No hay que olvidar que el filósofo Schelling había definido la constitución del hombre en casi exactamente los mismos términos.)

Además, excepción hecha de Locke y tal vez de Condillac, los filósofos individuales importan menos como influencias que como ilustraciones del patrón inductivista general de la mentalidad europea que venía dando forma a la filosofía, la literatura y todas las demás artes desde el siglo XVIII. (Jovellanos, después de todo, decía: «Los poemas, las novelas, las historias y aun las obras filosóficas del día están llenas de descripciones de objetos y acciones naturales y morales que encantan por su verdad.») El patrón característico de la mentalidad occidental después de su viraje del deductivismo al inductivismo era suficientemente amplio para abarcar ambos lados de numerosos conflictos ideológicos y violentas polémicas, tanto en la filosofía como en la literatura; mas, por debajo de todas las diferencias de esta clase, la relación sujeto-objeto entre el hombre y el universo, la auténtica base de todas las representaciones artísticas de la realidad, continuó siendo la misma —materialista, seudoespiritual y sensorialmente apoyada— que hemos examinado aquí. (Después de la formación de un patrón tan universal en la mente europea, es evidentemente innecesario suponer que las generaciones románticas posteriores estuvieran especialmente familiarizadas con las obras de Locke y Condillac, o que estuvieran de acuerdo con estos pensadores en cuestiones secundarias.)

La presencia de la nueva mentalidad inductivista en España durante la centuria decimoctava y la nueva relación sujeto-objeto derivada del sensacionismo permitió a la literatura *evolucionar* en la dirección del Romanticismo, según he indicado. No obstante, el alcance de la *evolución* romántica española y la absoluta falsedad de nuestras nociones tradicionales sobre la periodización del Romanticismo español no se aclararán completamente hasta que los hispanistas comiencen a estudiar la profunda —bien que muchas veces negada— influencia de los románticos dieciochescos españoles sobre los románticos decimonónicos españoles.

3.5

Terminología y convenciones románticas

3.5.1. *El fastidio universal*

Todas las corrientes poéticas cuya evolución venimos trazando en el presente capítulo se ven en cierto modo coronadas con el éxito al culminar en la creación de un término literario especialmente feliz durante el último decenio del siglo XVIII. El hecho de que se forjara tal término en España en ese momento es a la par la demostración más feliz posible de que quienes se dedican a las letras en la península están a la misma altura que los demás literatos europeos y —más aún— se anticipan alguna vez brillantemente a todos ellos. Se trata del

nombre de ese grupo de emociones contradictorias vividas por quien se compadece de las sufridas masas, cumple con los preceptos del culto religioso y busca el amor, y, sin embargo, se goza exquisitamente acariciando el dolor que le ahoga al verse abandonado por los hombres, por su Dios y por la mujer. Se trata del nombre cuyo sentido ha de abarcar también el doble sentimiento de vacío que el romántico experimenta: vacío del mundo injusto que despiadadamente rechaza a un alma superior, y vacío del alma, quiero decir, ese tedio roedor que se cultiva el romántico al gozarse en su quebranto y que, además de motivo de continuas lágrimas, da lugar a un delicioso consuelo, porque con la metaforización naturalista en la poesía se hace posible la unión del vacío microcósmico con el vacío macrocósmico, y por tanto la universalización del yo del dolorido poeta.

Quienes han leído las páginas de Larra, el duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla y Bécquer, conocen esta postura anímica del romántico tan bien como quienes han leído las de Hugo, Vigny y Musset, o las de Heine. Y no obstante, en castellano no hay, o en todo caso así se viene creyendo, nombre para tal dolor. Los críticos de lengua española se han servido, por ende, del nombre francés, *mal du siècle*, o del alemán *Weltschmerz*, sin traducirlos, como lo han hecho asimismo los críticos de lengua inglesa, que de hecho no disponen de un nombre nativo para la pena romántica. A diferencia de los críticos ingleses, los españoles han ensayado al mismo tiempo varias traducciones y adaptaciones, a la verdad no muy felices, de los términos francés y alemán: *mal del siglo*, *dolor cósmico*, etc. Si hubiera sido necesario explicar la presunta inexistencia de un nombre autóctono español para el estado de ánimo del que hablamos, seguramente se habría recurrido a la vieja idea de la periodización romántica para pretender que tal falta se debía a lo tardío del Romanticismo español en general y a su calidad de movimiento literario basado en modas y criterios artísticos traídos del extranjero a última hora (aserto que por cierto no se pudiera hacer en relación con la falta de un nombre para el dolor romántico en inglés).

En el caso de las lenguas que tienen término para dicho dolor, la expresión de éste en la literatura precede en muchos años a la invención del nombre. Los nombres francés y alemán para el malestar romántico se acuñan en el segundo tercio del siglo XIX, pero se acostumbra a considerar el *Wérther* (1774) de Goethe como la primera obra alemana en la que se expresa el *Weltschmerz*, y se afirma a menudo que Chateaubriand es el primer escritor francés en experimentar el auténtico *mal du siècle* romántico, en su *René* (1802), aunque no deja de haber ya en ciertas obras de Rousseau líneas que preludian tal emoción. En España no solamente se da expresión literaria al *Weltschmerz* tan pronto como en las otras naciones de Occidente, sino que se forja el nombre español del dolor romántico muchos años antes que el francés o el alemán. Mas tomemos las cosas en el mismo orden en que sucedieron en la historia.

Ya hemos visto unos versos de los *Ocios de mi juventud* (1773) de Cadalso o Dalmiro, en los que el poeta, refiriéndose a la ninfa Eco, se dirige así a los seres naturales que tiene en torno suyo: «mandad que diga al orbe / la pena de Dalmiro». En otro poema nos dice Dalmiro que solía leer versos tristes, porque «templaban mi fatal melancolía» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 248). En las *Noches lúgubres*, el célebre poema en prosa que Cadalso escribió en 1771, el protago-

nista, Tediato, espera en una noche larga y tormentosa al sepulturero que ha de ayudarle a desenterrar los restos de su amada, y con la tardanza del pobre obrero el triste amante comienza a monologar en esta forma: «Lorenzo no viene. ¿Vendrá acaso? ¡Cobarde! ¡Le espantará este aparato que naturaleza le ofrece! No ve lo interior de mi corazón... ¡cuánto más se horrorizaría!» He aquí en un pasaje de literatura española anterior al *Wérther* de Goethe, un típico corazón de poeta romántico, vacío, roído por un *ennui fatal*. «Cruel memoria —sigue quejándose Tediato—, más tempestades formas en mi alma que esas nubes en el aire.» El sentido universal del dolor del amante acongojado, lo mismo que la metaforización naturalista de su yo romántico, se dan en el paralelo entre el pavoroso aspecto de la naturaleza y «lo interior de mi corazón». (No olvidemos que Schelling hallaría en la naturaleza un alma visible y en el alma una naturaleza invisible.) Tediato sufre solo «la mofa de los hombres» y «la risa universal, que es eco de los llantos de un mísero». Es tan honda su pena, que habla con «voz que penetra el firmamento». «Soy el más infeliz de los hombres», nos dice, por «lo sensible de mi corazón» y por mi «alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer». Por una parte, se trata de un dolor egoísta, un «tormento interior capaz, por sí solo, de llenarme de horrores, aunque todo el orbe procurase mi infelicidad»; y por otra parte, se disfraza esta pena egoísta como sentimiento humanitarista, pues aun cuando tal generosidad no sea genuina, en ella se le brinda al afligido una bella imagen para ensalzar la universalidad que quiere dar a su cuita personal: «hallarás en mí un desdichado —dice— que padece no sólo sus infortunios propios, sino los de todos los infelices» (Cadalso, 1961, págs. 5, 39, 40, 44, 49, 53, 61-64).

En su oda *A la mañana, en mi desamparo y orfandad*, compuesta solamente tres años más tarde, en julio de 1777, el amigo y discípulo de Cadalso, Juan Meléndez Valdés, habla en el mismo tono de sus penas, haciendo hincapié en lo rechazado que se siente, especialmente por no ser posible el consuelo, porque «el mundo corrompido, ¡ay!, no merece / le cuente un infeliz lo que él padece»; y así «no amaina, no, el tormento; / ni yo, ¡ay!, puedo cesar en mi gemido, / huérfano, joven, solo y desvalido» (Meléndez Valdés, 1983, II, pág. 667). Espronceda se hará eco de este pasaje al describir la psicología de Adán, el héroe rejuvenecido de *El diablo mundo*, el cual en cierto momento «volvió los ojos tristes implorando / piedad con amoroso sentimiento, / madre tal vez en su dolor buscado, / que temple con caricias su tormento» (Espronceda, 1978, pág. 275).

Poco antes de 1780, la «Hija del Sol», o sea la elegante poetisa gaditana doña María de Hore, arrebatada por la versión francesa de los *Night Thoughts* de Edward Young, realizada por Letourneur, confiesa a una amiga, en su poema *Meditación*, que con frecuencia busca consolarse en esta extraña forma: «me acojo a mi feliz melancolía». Mas luego, a la misma confidenta le pide esto: «no, aunque me ves gustosa en mi tristeza, / dejes de condenarla y combatirla» (Cueto, 1952-1953, III, pág. 557). (A la vista de esta alusión a la melancolía y la anterior de Cadalso a su fatal melancolía —ambas en versos muy sentidos y muy inspirados—, es curioso recordar que en su *Della perfetta poesia italiana* Muratori asiente a la antigua idea peripatética de que la principal causa del furor poético o inspiración es la melancolía [Muratori, 1965, I, pág. 95].) En 1794, en la segunda de sus elegías morales, uniendo lo angelical a lo diabólico, como lo harían

después Byron, Espronceda y tantos otros románticos, Batilo lleva al extremo el desencanto de los poetas de esos años, viendo en sí mismo «un desdichado que al abismo que huye, / se ve arrastrar por invencible impulso; / y abrasado en angustias criminales, / su corazón por la virtud suspira» (Meléndez Valdés, 1983, II, pág. 1011).

Para el año 1795, el dolorido sentir romántico ya se había generalizado en España suficientemente para que lo expresara incluso un poeta muy secundario como don Juan Ignacio González del Castillo, más conocido como sainetero. En una poesía en cuyo título aparece una voz sintomática de la que ya hemos tomado nota, *La melancolía*, González del Castillo se queja de que «mis duros males / contra mi ansioso espíritu se ensañan, / y el corazón me bañan / con un licor amargo, / negro como la pez, cuyo veneno / causa mortal letargo. / ¡Cuándo he de ver, ay, cuándo un día sereno! / ¡Cuándo el fiero dolor que me devora / me dejará gozar sólo una aurora!» (González del Castillo, 1795, págs. 32-33). Aquí es inevitable recordar el concepto inglés del esplín (*spleen*), conocido en España por lo menos desde el jocoso poemita «Definición del mal que llaman esplín» (Cueto, 1952-1953, III, pág. 55), debido a Tomás de Iriarte, quien había fallecido cuatro años antes. «Mas, ¿quién de un malhadado / escucha las querellas? —sigue preguntando González del Castillo, en las páginas siguientes, pensando acaso en el suicidio—, / ¿Cómo podré llevar, ¡ay!, una vida / llena de amargo tedio?» *Tedio*: así, con mucha frecuencia, Cadalso había llamado a su hastío espiritual, no solamente en la obra (*Noches lúgubres*) en que esa voz da nacimiento al nombre del personaje principal, Tediato, sino también en las *Cartas marruecas* y en sus versos. Por las muestras ya citadas queda, en fin, claro que, con las voces *tedio* y *melancolía*, los poetas del último tercio del siglo ilustrado denominan un concepto ya más amplio y más agobiante que el del tradicional *taedium vitae*. Nótese también, de paso, el curioso detalle de que Cadalso y González del Castillo, en los títulos de sus colecciones de versos, y Meléndez Valdés, en el tema de su oda XXIV, acentúan ya la idea de la juventud que tanta importancia tendría más tarde en el verso melancólico del período normalmente llamado romántico.

En el poema *El recuerdo de mi adolescencia*, dedicado a Meléndez Valdés, e impreso por vez primera en la edición de 1798 de las *Poesías* de Cienfuegos, éste representa mejor que nadie la angustiosa contradicción entre el fingido altruismo del romántico y sus auténticas preocupaciones egocéntricas. Apostrofando a su amigo y maestro, cuyo nombre poético usa, Cienfuegos dice, con ecos en parte rousseauianos: «... Al virtuoso, / ¿qué le resta? ¡Infeliz!, suspira y huye; / rompe llorando los sociales lazos / que, ¡no debieran!, pero al crimen guían / ... / ¡Oh Batilo! ¡Oh dolor! ¿Es ley forzosa / para amar la virtud, odiar al hombre / y huírle como a bárbaro asesino? / ¡Congojosa verdad! Tú has encerrado / en el sepulcro del dolor mis días» (Álvarez de Cienfuegos, 1969, pág. 130). Pero volvamos ya a la cuestión del nombre español de esa nueva pena literaria que se iba perfilando en las palabras de Cadalso, Meléndez y otros, pues ya se le había bautizado antes que Cienfuegos compusiera los versos que acabamos de mirar, y aun antes que González del Castillo diera a la imprenta sus *Pasatiempos juveniles*.

Fue Juan Meléndez Valdés quien forjó el nombre que nos interesa, y para que nos sea posible apreciar debidamente su genialidad al hacerlo, es preciso to-

mar en cuenta con qué tardanza respecto del nombre español se inventaron los inmerecidamente más conocidos nombres francés y alemán. Por lo visto, el ejemplo más antiguo de la frase *mal du siècle* es el que se halla en las líneas siguientes del prefacio que el célebre crítico Sainte-Beuve puso a la edición de 1833 de la novela *Obermann* de Senancour: «Ce mot d'ennui, pris dans l'acception la plus générale et la plus philosophique, est le trait distinctif et le mal d'Obermann; ç'a été en partie le *mal du siècle*» (la cursiva es nuestra). En cualquier caso, Armand Hoog no ha conseguido documentar ningún caso anterior en su artículo sobre los orígenes del término (Hoog, 1954, págs. 42-51). Por el estilo del pasaje de Sainte-Beuve se revela que el nombre francés del dolor romántico comenzó no siendo sino una frase puramente casual.

La creación de la palabra *Weltschmerz* se atribuye a Jean-Paul Friedrich Richter, en su *Selina, oder über die Unsterblichkeit* (*Selina, o sobre la inmortalidad*), que pertenece al año 1810; y la emplea de nuevo Heine en 1831, en un ensayo sobre la pintura francesa al describir un cuadro de Delaroche titulado *Oliviero Cromwell ante el cadáver de Carlos I*; mas, aun cuando este vocablo se empleara en dos ocasiones antes de nacer la expresión *mal du siècle*, no se dotó de su ahora famosa acepción antes que lo utilizara Julian Schmidt para caracterizar el dolor romántico en su *Geschichte der Romantik* (*Historia del Romanticismo*), que se dio a la estampa en 1847.

Por consiguiente, los críticos franceses se adelantan en catorce años a los alemanes al bautizar el dolor romántico; pero el poeta español Meléndez Valdés se adelanta a éstos en cincuenta y tres años, y aun a aquéllos en treinta y nueve, al dar nombre a la nueva tristeza corrosiva que había invadido la literatura. Pues fue en el año 1794 en el que Batilo no solamente forjó su nombre para el pesar romántico, sino que también dio una definición de éste. He subrayado el nombre inventado por Meléndez en los versos siguientes de su ya citada segunda elegía moral, titulada *A Jovino: el melancólico* (la cual, considerando alusiones contenidas en los *Diarios* de Jovellanos [Demerson, 1962, pág. 587], se ha podido fechar como escrita antes de junio en el referido año de 1794):

Doquiera vuelvo los nublados ojos, / nada miro, nada hallo que me
cause / sino agudo dolor o tedio amargo. / Naturaleza en su hermosura
varia / parece que a mi vista en luto triste / se envuelve umbría y que, sus leyes
rotas, / todo se precipita al caos antiguo. / Sí, amigo, sí: mi espíritu
insensible / del vivaz gozo a la impresión suave, / todo lo anubla en su tristeza
oscura, / materia en todo a más dolor hallando / y a este *fastidio universal* que
encuentra / en todo el corazón perenne causa (Meléndez Valdés, 1983, II,
pág. 1008).

Fastidio universal: se trata del primer nombre que ha recibido el dolor romántico en cualquiera de los numerosos idiomas de nuestro planeta. La definición y el nombre melendezvaldesianos abarcan tanto los motivos exteriores ambientales como los interiores psicológicos —nunca rigurosamente separables— del dolor romántico. Indicación clara de que Batilo se había dado cuenta de esta inseparabilidad de los motivos exteriores e interiores de la inquietud romántica («materia en todo [...] hallando»; «que encuentra / en todo el corazón perenne

causa») es el hecho de que se asocia tan íntimamente a su definición la noción de la falacia patética («Naturaleza [...] / parece que a mi vista en luto triste / se envuelve umbría...»). *Fastidio* —lo espiritual, lo mío—, que es lo mismo que «tedio», que el *ennui* francés, un vacío infectante centrado en el alma; *universal* —lo otro, todo lo otro—, fuente y objeto de más inquietudes; y *fastidio* hecho *universal*, o sea lo personal proyectado sobre lo ambiental; todo esto se halla como en esencia en el nombre con que Meléndez bautiza la postura anímica de su generación. Es un nombre, por este motivo, mucho más feliz que el francés, con el que se habría podido designar cualquier clase de aflicción que hubiese sido característica de cualquier siglo. Es superior también al nombre alemán; porque, aunque se halla incorporado a ambos el concepto de lo ambiental (*universal*; *Welt*), *Schmerz*, «dolor», es un término más genérico que *fastidio*, o en todo caso no tiene el acento egoísta que tienen este vocablo y otros semejantes como *tedio*, *hasstío*, *melancolía*, *ennui* y *spleen*.

No es nada sorprendente que el nombre forjado por Batilo sea más feliz que el de Sainte-Beuve o de Schmidt; pues éste solamente se aprovechó de una voz ya existente, que, por lo demás, se había inventado para otros propósitos; y aquél, por lo visto, no tenía la intención de buscarle nombre a nada, sino que al estar escribiendo sobre el *ennui* romántico, le salió por casualidad una frase («... y éste ha sido, en parte, el mal del siglo»), a la que después le sucedió prosperar. En cambio, el nombre acuñado por el poeta español surgió de la misma vivencia del tedio romántico, según se ve por el pasaje de su segunda elegía moral que hemos reproducido. Por cuya razón lo realmente sorprendente es que haya quedado en olvido hasta hace algunos años y sin usar precisamente este término, tan necesario por otra parte para completar la terminología literaria española relativa al Romanticismo, y que por su anterioridad a los otros debería ser motivo de orgullo para todo historiador y lector de la literatura española.

Otro aspecto especialmente feliz de los versos de la elegía *A Jovino: el melancólico* que consideramos, es el hecho de que en ellos Batilo no solamente describe la penosa vivencia del *fastidio universal* —su roedor dolor interior, acompañado por sus decepcionantes roces con el mundo exterior—, sino que, con un como bosquejo de la dialéctica setecentista entre la naturaleza y el alma, entre los sentidos del hombre y la realidad material de su entorno, él recapitula a la par los orígenes del dolor romántico en esa orfandad espiritual a la que llevó la profunda influencia de la filosofía sensacionista sobre la poesía. Usar el sentido de la vista, dirigir «los nublados ojos», ya hacia este lado, ya hacia el otro, sencillamente mirar, resulta en un «agudo dolor», en un «tedio amargo», confiesa el Meléndez de la elegía II. Pero, ¿por qué? Pues porque los objetos de esas miradas se le han revelado como una procesión sin término de metáforas para su propia oquedad espiritual, esto es, el yermo anímico en el que se encuentra quien añora la ya perdida ilusión del consolador Dios cristiano pero, no obstante, se ha convencido de que el hombre no es sino un ser material ligado con un universo material a través de cinco mensajeros sensorios igualmente materiales.

El único diálogo espiritual —seudoespiritual— que puede haber es un incesante y fatigoso trajinar en una y otra dirección por el triste y solitario camino de las percepciones sensoriales que se extiende entre el mundo y un contemplador *huérfano*, que hace ya tiempo fue olvidado por su Criador. La función de los

sentidos, en la segunda fase del Romanticismo, en la que ha entrado ya Meléndez, no es tanto percibir lo exterior como transferir lo interior a las cosas y los seres que están a la vista del poeta. Esto último lo hemos dicho antes, mas se dan unos ejemplos especialmente elocuentes en el momento en que Batilo forja su nombre para el dolor romántico; y según parece, ellos le inspiran para bautizar esa hasta entonces más angustiosa emoción conocida del hombre.

La naturaleza universal se pone de luto, aunque ese sombrío color es realmente el del alma de su interlocutor humano. Mediante la «vista», que Batilo menciona en relación con esto, se realiza una de esas ya aludidas transferencias psicológicas entre poeta y universo. En efecto: basta la sola mirada de la desvalida criatura para deshacer toda la obra del no mentado Criador: «... sus leyes rotas, / todo se precipita al caos antiguo». En los versos que preceden inmediatamente a aquellos en que se inventa el nombre *fastidio universal*, el poeta sigue pensando en el concepto de la comunicación entre alma y naturaleza, pero desde luego en sentido todavía negativo para ponderar su desconsolada soledad: su «espíritu» ha permanecido «insensible» —embotado— para el goce en la presencia de todos esos seres naturales que hubieran podido dejar en sus sentidos, y así en su alma, alguna «impresión suave». Es evidente que se trata de un «diálogo» anímico de sentido exclusivo: el poeta pone «palabras» en boca del universo.

En el nombre que Batilo ha creado para el dolor cósmico romántico no sólo se resume la fuente filosófica de toda esa pena, sino que en ese nombre y los versos en que se inscribe se identifican asimismo algunas de las principales convenciones literarias que se utilizaban para ensalzar esa tétrica y devastadora emoción; y con una breve consideración de estas convenciones concluiremos el presente capítulo. Para aproximarnos a la primera de ellas, miremos un texto que contiene muchos paralelos temáticos y estilísticos con los versos de la segunda elegía de Meléndez citados más arriba. Es anterior en treinta y tres años a este poema, y por eso su tono es aún algo más tenue; viene de una de las cartas de Saint-Preux, en la novela *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau: «Je cours, je monte avec ardeur, je m'élançe sur les rochers, je parcours à grands pas tous les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au dedans de moi [...] toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon coeur (Corro, subo con ardor, me arrojo sobre los peñascos, recorro a grandes pasos todos los alrededores, y hallo en los objetos el mismo horror que reina dentro de mí [...] toda la naturaleza está muerta para mis ojos, como la esperanza en el fondo de mi corazón)» (parte I, carta XXVI).

3.5.2. Lo sublime en literatura

Ahora bien: no es una pura casualidad el hecho de que durante los años que median entre la prosa novelística de Rousseau y el poema de Batilo se publiquen al menos dos análisis de lo sublime en la literatura. El primero, de 1764, es de tonalidad más suave, como las líneas de Rousseau reproducidas en el párrafo precedente. Aludo a un curioso pasaje de las *Observaciones sobre la sensación de lo bello y lo sublime* de Kant: «En la tranquilidad silenciosa de una tarde de

verano, cuando la trémula luz de las estrellas penetra las oscuras sombras de la noche y la solitaria luna sube a la vista, los temperamentos que poseen el sentido de lo sublime son gradualmente atraídos por los altos sentimientos de la amistad, del desdén por el mundo, de la eternidad» (Kant, 1973, pág. 47). El otro análisis es del español Antonio de Capmany, en su *Filosofía de la elocuencia* (1777), y viene más a cuento, no únicamente porque existe mayor probabilidad de que lo conociera Batilo, sino porque existe un mayor paralelo de tonalidad entre la definición que da este filósofo del buen decir y el estilo de *A Jovino: el melancólico*.

En fin, nos dice el tratadista Capmany que «la esencia de lo sublime [...] no consiste en decir cosas pequeñas con un estilo remontado y florido, sino cosas grandes con una expresión simple y natural. La grandeza debe estar en el asunto, y por esta causa un pensamiento sublime dispensa el trabajo de buscar la expresión relevante. [...] Lo sublime en todas las cosas siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración o respeto, nacido de la terribilidad de los objetos [...] en la naturaleza los objetos que excitan sensaciones más fuertes son siempre la profundidad de los cielos, la inmensidad de los mares, las erupciones de los volcanes, los estremecimientos de los terremotos, etc., por razón de las grandes fuerzas que en ella suponen, y por la comparación que involuntariamente hacemos de estas mismas fuerzas con nuestra debilidad al tiempo de observarlas. En la contemplación de unas cosas por sí formidables, ¿qué hombre no se sentirá poseído del más tímido y profundo respeto?» (Capmany, 1777, págs. 106-108).

La elegía II de Meléndez contiene a la vez ejemplos de lo sublime a lo Kant y a lo Capmany. Pero, incluso en la primera variante de dicho estilo el tono del poeta español es más subido que el del filósofo alemán. Empieza el poema con una muestra del estilo sublime kantiano: «Cuando la sombra fúnebre y el luto / de la lóbrega noche el mundo envuelven / en silencio y horror...»; y se da otro después del pasaje en el que se bautiza el dolor romántico: «... sin cesar llamo / la negra noche, y a sus brillos cierro / mis lagrimosos fatigados ojos. / La noche melancólica al fin llega, / tanto anhelada: a lloro más ardiente, / a más gemidos su quietud me irrita» (Meléndez Valdés, 1983, II, págs. 1007, 1009). Lo realmente significativo, empero, es el hecho de que la otra variante más arrebatada de lo sublime es la que se asocia inmediatamente con el *fastidio universal*; pues romperse todas las leyes del cosmos, precipitarse el universo a su caos antiguo, como dice el atormentado Batilo, viene a ser como un compendio y aun mucho más que un compendio de todos esos aterradores ejemplos que enumera Capmany. (Ruego al lector vuelva a consultar el trozo del poema citado más arriba.)

Habría que recordar asimismo que en otro poema romántico de tono igualmente angustiado, compuesto en el mismo decenio, el romance XXXIV, *La tarde* (1797), Meléndez recurre de nuevo a lo sublime:

Miro las tajadas rocas / que amenazan desplomarse / sobre mí, tornar oscuros / sus cristalinos raudales. / Llénanme de horror sus sombras, / y el ronco fragoso embate / de las aguas más profundo / hace este horror y más grave. / Así azorado y medroso / al cielo empiezo a quejarme / de mis amargas desdichas / y a lanzar dolientes ayes (Meléndez Valdés, 1983, I, pág. 386).

La emoción de lo sublime —el sobrecogimiento, el espanto, la obsesionante atracción que sentimos ante las alturas, las cataratas, los cataclismos, las catástrofes naturales de toda índole— tiene en el estilo literario su correspondiente forma expresiva, que, paradójicamente, se nos presenta como un descuido de la forma. Al decir de Capmany, en las líneas ya citadas, el estilo sublime busca el modo de representar «cosas grandes con una expresión simple y natural»; porque —según sigue explicando— «la grandeza debe estar en el asunto, y por esta causa un pensamiento sublime dispensa el trabajo de buscar la expresión relevante». Es posible ponerle a este estilo un nombre y, así, caracterizarlo algo más precisamente si se nos permite el préstamo de un término normalmente aplicado a otro subgénero lírico, también alguna vez nutrido de lo sublime. El aludido término y concepto, asociado con la oda desde el tiempo de Píndaro, es en siglos recientes más conocido a través de un verso sobre el estilo de la oda contenido en *L'Art poétique* (1674) de Boileau: «Chez elle un beau désordre est un effet de l'art (En ella un bello desorden es un efecto del arte)» (canto II, vol. 72). Quiere decirse que en ciertos poemas el mejor modo de ordenar los elementos expresivos se refleja por un aparente desorden, por la simulación de un descuido de la forma que parece deberse al terror y arrebatamiento del poeta, demasiado sobrecogido para poder concentrarse en las finuras del discurso. Y en efecto: el léxico y la sintaxis de Batilo en los versos citados están libres de toda afectación que pudiera impedir las oleadas de la emoción; el verso suelto impone el mínimo orden métrico al poema; y hay algún hipérbaton, aunque poco complejo, que parece traducir el abandono y la confusión de quien se encuentra ante un espectáculo terrorífico en la naturaleza.

En el verso de Boileau citado en el párrafo precedente se observa que el bello desorden de ciertas composiciones poéticas es un efecto del arte. El *arte*, como ya sabe el lector, es el conjunto de la preceptiva, el estudio y la disciplina con el que se guía el poeta inspirado. Por tanto, lo que pudiera parecer una sorprendente violación de las reglas de la poesía en el contexto del clasicismo o Neoclasicismo y así una temprana vislumbre del Romanticismo, no es sino una regla especial, regla nueva, diferente de las «reglas comunes», según decía el P. Feijoo. Cuando nos encontramos con una melodía sorprendente, un edificio muy original o una obra poética de estilo inesperado que nos producen un deleite que no se explica por la estética que suele regir tales manifestaciones de la belleza, no es que el artista ignore los preceptos de su arte. «Nada menos —nos dice el agudo benedictino en el discurso titulado *El no sé qué*. Antes bien es que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla; pero según una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquellas comunes, que la escuela enseña. Proporción, y grande, simetría, y ajustadísima, hay en las partes de esa obra; pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada, adonde arribó por su valentía la *sublime* idea del arquitecto.» A continuación considera Feijoo la preceptiva musical en la misma forma, y pregunta: «¿En qué consiste esto? En que el sistema de reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal; antes muy incompleto y diminuto» (Feijoo, 1952, pág. 353).

Ahora bien: ni Boileau, ni Feijoo, ni Pope, a quien también pudiéramos haber vuelto a citar aquí, son en modo alguno prerrománticos ni románticos *avant*

la *lettre* (pese a ciertos errores que se han escrito precisamente sobre *El no sé qué*); sino que ejemplifican la inherente libertad del clasicismo ortodoxo que hace posible la *evolución* hacia el Romanticismo.

En realidad se venía cultivando la poesía del *fastidio universal* desde el decenio de 1770: Cadalso, en su verso y en su poema en prosa *Noches lúgubres*; Meléndez en su oda XXIV, *A la mañana, en mi desamparo y orfandad* (1777); Jovellanos en su *Epístola de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular* (1779-1781), etc.; y desde tal fecha se asocian con esa pena otras varias convenciones o temas literarios que, junto con el estilo sublime, sirven para metaforizar su tonalidad y hondura. Creo que resultarán iluminativas algunas reflexiones sobre la presencia y el papel de la sensibilidad lacrimosa, el lenguaje de la pasión, el exotismo medievalista, los sepulcros, las ruinas, la modalidad «gótica» y los acentos ossiánicos en las obras del primer Romanticismo español. No siempre es posible aislar los ejemplos de una de estas convenciones de los de otra; porque donde más acertadamente se emplean, suelen combinarse dos o más de ellas en unos mismos pasajes, como se verá ahora.

3.5.3. El alma sensible

La función de todas las convenciones enumeradas en el párrafo precedente es la de ponderar la injusta y aguda pena que sufre esa figura muy dieciochesca que hemos visto emerger de una conjunción especial de influencias filosóficas y literarias: quiero decir, el poeta cantor de sus propias cuitas, o bien un personaje que refleja la cosmovisión del poeta, el cual se halla situado en medio de un mundo inhóspito, se siente huérfano de un Dios que se ocupe de él, huérfano de compañeros humanos que le escuchen, e íntimamente confundido por la contradicción que se da entre la confianza que tiene en su propia nobleza moral y su rechazo por sus prójimos, que parecen ver en él un paria, casi un reo. En fin, «abrasado en angustias criminales, / su corazón por la virtud suspira», como lo resume todo Meléndez en dos versos ya citados. La triste suerte del noble paria, del inocente acusado de crímenes horribles, del delincuente honrado —a veces caracterizado como un «buen salvaje» a lo Rousseau lanzado a perecer en las calles de la cruel Europa— no se capta sin un copioso derrame de lágrimas y la plena participación de la sensibilidad. «Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas!» (Jovellanos, 1987, pág. 360) —exclama el héroe de *El delincuente honrado*. La sensibilidad lacrimosa y la elocución apasionada tendrán eco, por ende, ya directo, ya indirecto, en todos los ejemplos que vamos a considerar a continuación.

Mas estos elementos, así como la indefensa inocencia del poeta o personaje, nos conmueven doblemente cuando aparecen representados contra un fondo que sugiere la siniestra injusticia que ha llevado al sufrimiento de dicha víctima. Los paisajes infernales, los yermos, los edificios ruinosos, las abadías góticas, los calabozos y mazmorras medievales, el ambiente lúgubre en general, se hacen cada vez más frecuentes según se va desarrollando la literatura de la época de la sensibilidad, otro nombre para lo que llamamos pri-

mer Romanticismo. En medio de los tormentos de su alma sensible y mal comprendida, entre las tumbas de una iglesia oscura, dice Tediato, en las *Noches lúgubres*: «Las tinieblas son mi alimento» (Cadalso, 1961, pág. 57). En el hombre de esta época ha nacido un nuevo masoquismo emocional, una voluptuosidad del dolor que le hace buscar escenarios que hagan posible ese consuelo que consiste en el destrozo del propio corazón. En *El delincuente honrado*, arrepentido de haber matado en duelo al marqués de Montilla, primer marido de su esposa, no obstante haber hecho todo lo que pudo el más noble de los hombres por evitar ese desafío, Torcuato se imagina un retiro proporcionado a la penitencia que le parece exigida por la pena que ha causado a Laura, su mujer: «Voy a huir de ti para siempre, y a esconder mi vida detestable en los horribles climas donde no llega la luz del sol, y donde reinan siempre el horror y la oscuridad» (Jovellanos, 1987, págs. 387-388).

La importancia de tan macabros medios y decoraciones para la literatura de la sensibilidad se desprende de los títulos de la novela gótica europea, de cuyo género son típicos los ejemplos siguientes: *El castillo de Otranto*; *Los misterios de Udolfo*; *Emelina, la huérfana del castillo*; *Celia en el desierto*; *Huérfano en el Rin*; *El monje*; *Los niños de la Abadía*, etc. Todo esto es consecuencia directa del acento cada vez más fuerte que se escribe sobre la delicadeza de espíritu del solitario y abandonado sufridor del *fastidio universal*, hacia quien se intenta estimular ternura en el lector. Todo esto es a la par muy romántico ya, mas en una cosa hay que insistir: sus orígenes se encuentran en esa filosofía racionalista ilustrada que según los manuales de no hace muchos años sofocaba la emoción, la imaginación, la inspiración de índole romántica. El alma humana, lo mismo que la realidad material, fue objeto del más minucioso análisis a partir de Locke; y gracias a la influencia de la filosofía sensacionista, no a pesar de ella, los fenómenos del alma llegaron a representarse en forma más enternecedora en la literatura. El nuevo tono lúgubre y emocional que caracteriza al ambiente de las obras del primer Romanticismo se preludia en unas líneas decisivas del ya consultado conde de Shaftesbury, discípulo y seguidor de John Locke: «Donde se puede mantener una serie o sucesión continua de tiernos y amables afectos, aun en medio de espantos, horrores, penas y dolores, la emoción es todavía agradable. Seguimos contentos hasta con este melancólico aspecto o sentido de la virtud. Su belleza se sostiene bajo una nube y en medio de calamidades circundantes [...] Descubrimos por nosotros mismos que el mover nuestras pasiones de esta manera lúgubre, el obligarlas en beneficio del mérito y la virtud, y el ejercicio de lo que tengamos de amor social y compasión humana da el máximo deleite» (Shaftesbury, 1964, I, pág. 297). Parece significativo que esto lo escriba quien ya en 1709 se había referido a la «pasión romántica», según dejamos apuntado más arriba.

Veamos ahora unos ejemplos españoles. De entre los tópicos románticos aludidos, el que antes se acusa en la poesía española es el de las ruinas. Se trata de *Las ruinas. Pensamientos tristes*, de Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma, poema leído en la última junta de la Academia del Buen Gusto, el 29 de abril de 1751. Es ésta una composición en muchos aspectos todavía neoclásica, pero en algunos de sus versos se encierra un brillante anuncio de las innovaciones del primer Romanticismo de 1770-1800.

Decidlo, musas y al horrendo caso / levantad, si podéis, el grito mío; / despedazad en doloroso canto / el ronco pecho, y conceded al labio / voz que con venga al triste pensamiento. / Cantad aquí; cantad, entre estas ruinas, / como en sima funesta, horrible y propia, / de mi eterno dolor la causa fiera (Cueto, 1952-1953, I, pág. 131).

En este «eterno dolor», definido por una «sima funesta» y una «causa fiera» —dolor que en ninguna parte del poema parece encontrar un consuelo de los que reconocía el Santo Oficio— parece anticiparse el *fastidio universal* del dolorido Batilo. Es más: al ver su propio pecho como despedazado por su pena, el conde de Torrepalma se anticipa en noventa años al *Canto a Teresa*, en el que Espronceda se dirigirá en términos semejantes, primero al lector, luego a sí mismo: «Huid, si no queréis que llegue un día / en que, enredado en retorcidos lazos, / el corazón, con bárbara porfía, / luchéis por arrancároslo a pedazos»; «... / y me divierto en arrancar del pecho / mi mismo corazón pedazos hecho» (Espronceda, 1978, págs. 232, 238). Otra insinuación ya muy romántica de estos versos es que por el fuerte contraste entre el alma noble del poeta y las téticas ruinas que él contempla se mide la enormidad de la injusticia que sufre, y sin embargo se ha de reducir esa alma a un despojo aún más triste que el arquitectónico. El «grito» del poeta, el «doloroso canto», que se escucha aquí, es a la vez un interesante anticipo del lenguaje romántico de la pasión.

La convención romántica de las ruinas y la de las tumbas son, en el fondo, variantes la una de la otra, pues, bien mirado, los edificios ruinosos son tumbas, ya de cierta fase de nuestra civilización, ya de emociones muertas en el corazón de quien las contempla. Estos conceptos, en especial el segundo, quedan claramente perfilados en el poema del conde de Torrepalma sobre las ruinas: «que en sus quebrados jaspes permanecen / la memoria y la lástima durables»; pues la ruina arquitectónica refleja la ruina humana: «Levanta ideas tristes, y en las señas / de una ruina otra ruina copia» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 131). En efecto: el final de *Las ruinas* representa una de las muestras más románticas del tratamiento del tema de las tumbas, como veremos más abajo. Pero, en la literatura dieciochesca, tanto española como extranjera, el tópico de los sepulcros lleva a reflexiones demasiado moralizadoras y edificantes, ora ascéticas cristianas, ora estoicas, para que se asocie al tópico esa visión de la muerte sin ninguna seguridad de un mañana eterno que es característica del *homo romanticus* materialista. Por ejemplo, en *A Night Piece on Death* (*Composición nocturna sobre la muerte*) (1722) de Thomas Parnell, poema al que alguna vez se ha atribuido el inicio de la visión romántica de las tumbas, se lee: «Death's but a path that must be trod, / if man would ever pass to God; / a port of calm, a state of ease / from the rough rage of swelling seas (La muerte no es sino una senda que tiene que recorrerse, / si el hombre ha de pasar a la presencia de Dios; / puerto de calma, estado de tranquilidad / lejos de la agitada ira de la marejada)». Lo mismo pasa con poemas como *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (*La queja, o pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad*) (1742-1745) de Edward Young; *Elegy in a Country Churchyard* (*Elegía en un cementerio campesino*) (1750) de Thomas Gray; *La noche y la soledad* (1780) y *El invierno es el tiempo de la meditación* (1797 o antes) de Meléndez Valdés; y *La escuela del sepulcro*

(1816) de Cienfuegos, en todos los cuales se nos ofrecen meditaciones confortantes y/o instructivas.

La obra setecentista española en la que se da el tratamiento más puramente romántico de la convención de la tumba es, desde luego, *Noches lúgubres* de Cadalso. Se entiende que Tediato no se quitara la vida al final de la noche tercera, prefiriendo meramente seguir contemplando la posibilidad del suicidio. Pues en las imágenes de la muerte que se pintan en las líneas finales de las dos primeras noches no interviene ni el Ser Supremo, como solía llamarlo el deísta Cadalso, ni ningún otro elemento que alivie en absoluto la visión materialista de nuestro tránsito al vacío del más allá:

Oh tú, ahora imagen de lo que yo seré en breve; volveré a tu tumba, te llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado, y expirando incendiaré mi domicilio; y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa (Cadalso, 1961, pág. 35).

Te compadezco tanto como a mí mismo, Lorenzo, pues la suerte te ha dado tanta miseria, y te la multiplica en tus deplorables hijos... Eres sepulturero... Haz un hoyo muy grande... Entiérralos a todos ellos vivos, y sepúltate también con ellos. Sobre tu losa me mataré, y moriré diciendo: aquí yacen unos niños tan felices ahora como eran infelices poco ha; y dos hombres los más míseros del mundo (*Ibíd.*, pág. 60).

He aquí que entre la ceniza de la casa y la de una criatura de Dios no se da ninguna diferencia, y la mayor felicidad de los niños pobres es el estar cubiertos con una lápida sepulcral. Vislumbres de ese desesperanzador verso de 1840: «sólo en la paz de los sepulcros creo» (Espronceda, 1970, pág. 262). El mensaje —si puede llamarse tal— de la conclusión de *Las ruinas* del conde de Torrepalma es ya el mismo en 1751. El contemplador de esos despojos de la magnificencia arquitectónica muere helado en una profunda nevada, sin que durante los últimos momentos de su languidez mortal se le presente imagen más «celeste» que la de su amada: «... ya los miembros / en invencible rigidez padecen / mortífera quietud; el yerto labio / ya el nombre amado apenas articula. / Fija la vista, y más el puro afecto, / en la celeste imagen, letal frío / los últimos espíritus extingue, / y en alta nieve yace» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 132).

Una sola obra en la que se ejemplifican las convenciones románticas de las ruinas, las tumbas, el ambiente gótico y el exotismo medievalista es la novela de Pedro Montengón titulada *El Rodrigo. Romance épico* (1793). En este capítulo, que se refiere a los movimientos y los géneros poéticos, hemos considerado las *Noches lúgubres* porque esta obra cadalsiana es un poema en prosa. Pero, al tratarse del último decenio del siglo XVIII, pueden ya tomarse en cuenta otros géneros prosaicos, porque debido al avance cada vez más rápido del egocentrismo romántico la actitud lírica va abriéndose paso por todas las formas de la escritura de creación, y lo propio del Romanticismo decimonónico será un completo entrecruzamiento entre los géneros poéticos y prosaicos en lo que atañe a los temas y las técnicas. El último rey de la España visigótica, Rodrigo, sedujo a la inocente Florinda; pero en tal monarca, quien no era más que un malvado para los

intérpretes anteriores, Montengón ve ya algo de la complejidad moral romántica que se inauguró veinte años antes con *El delincuente honrado*. El autor del *Rodrigo* escribe: «Todo corazón clemente y bondadoso, aunque padezca alguna quiebra del intruso vicio, no por eso degenera luego en cruel» (Montengón, 1990, pág. 20).

Ejemplos anteriores de la técnica gótica en los que se acusa una simbiosis entre ambiente, crueldad, sangre y lenguaje de la pasión son el poema de Cadalso *Carta de Florinda a su padre el conde don Julián, después de su desgracia*, sobre el mismo tema que la novela de Montengón, y los dos romances de *Doña Elvira* de Meléndez Valdés, que representan un género que cultivarían en la centuria siguiente el duque de Rivas y Zorrilla. «¡Qué necia! ¡Cuál sonaba / mi voz por el palacio del delito! —exclama en voz de grito Florinda— / ¡Qué triste publicaba / el crimen de Rodrigo y mi conflicto! / “¡Venganza, sí, venganza!”», repetía, / y al cielo y a la tierra la pedía» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 252). Considérese lo gótico de los agujeros con que se anuncia a doña Elvira, encerrada en su aposento, en su castillo, la muerte de su valiente hijo Fernando: «No sé qué grave desdicha / me pronostican los cielos, / que desplomados parecen / de sus quiciales eternos. / Ensangrentada la luna / no alumbra, amedrenta el suelo, / si las tinieblas no ahogan / sus desmayados reflejos», etc. «“¡Ay, desventurada Elvira! —exclama después— / ¡Ay, malogrado Fernando!” / ¡Ay, ay Fernando!, retumban / los artesones dorados» (Meléndez Valdés, 1983, I, págs. 437, 441).

Se pone muy de moda en toda Europa la poesía del supuesto bardo antiguo escocés Ossian, obra en realidad de James Macpherson, porque la tétrica naturaleza que acompaña a estas tristes sergasseudomedievales es esencialmente la misma a la que recurren los poetas del primer Romanticismo de todos los países para metaforizar sus profundas penas —y el auténtico autor de los *Poemas de Ossian* es desde luego un poeta del primer Romanticismo británico—. Por el ejemplo que vamos a citar del poema de Macpherson titulado *Oithona* se verá que lo ossiánico es al mismo tiempo una variante menos violenta de lo gótico cuya tonalidad se caracteriza por la melancolía: «La oscuridad mora en torno a Dunlathmon, aunque en la colina la luna muestra su cara a medias. La hija de la noche desvía sus ojos; vislumbra el pesar que se acerca. El hijo de Morni está en la llanura; no hay sonido en [...] las torres de Dunlathmon. Las puertas están abiertas y oscuras. Aúllan los borrascosos vientos por sus aposentos. Los árboles esparcen hojas sobre los umbrales; fuera se oía el murmurio de la noche. Triste y silencioso, estaba sentado en una peña el hijo de Morni. Su alma temblaba por la doncella; mas no sabía por dónde dirigir sus pasos» (Macpherson, 1842, págs. 253-254). La primera versión castellana de Ossian fue estampada en 1788, aunque se habían publicado traducciones a otras lenguas románicas a partir de 1763. Los poemas de Meléndez Valdés de los que hemos hablado aquí fueron, en efecto, influidos por Ossian (Montiel, 1974, págs. 74-84); y aunque en conjunto se trata de una influencia secundaria sobre la poesía española, fue lo suficientemente sugerente para que en la llamada polémica romántica de principios del siglo XIX, *ossiánico* se utilizara como sinónimo de *romántico*: verbigracia, José Joaquín de Mora distingue entre «clásicos y ossiánicos», y Ramón López Soler entre «las bellezas que más sobresalen en el lenguaje de los homéridas y las que más recomiendan el de los ossiánicos» (*cit.* en Navas Ruiz, 1971, págs. 27, 42).

Bibliografía

- AKENSIDE, Mark**, *The Pleasures of Imagination*, en *The Poetical Works*, Londres, Bell and Daldy (1867), págs. 1-146.
- ALBORG, Juan Luis**, “La lírica en el siglo XVIII”, “El teatro”, en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, vol. III, Madrid, Gredos (1972), págs. 365-534 y 535-675.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio**, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica (1845).
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio**, *Poesías*, ed. José Luis CANO, Madrid, Castalia (1969).
- ARCE, Joaquín**, “Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1966), págs. 31-51.
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARISTÓTELES**, *Poética*, ed. Valentín GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos (1974).
- ARMONA Y MURGA, José Antonio**, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, eds. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y M.^a Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria, Diputación (1988).
- ARTEAGA, Esteban de**, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, ed. Miguel BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe (1943).
- AZARA, José Nicolás de**, *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta (1765).
- BATTEUX, Charles**, “Las bellas artes reducidas a un principio”, en *Principios filosóficos de la literatura, o Curso razonado de bellas letras y de bellas artes*; traducción de Agustín GARCÍA DE ARRIETA, Madrid, Sancha (1797-1802), 6 vols.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo**, *Obras completas*, ed. Dionisio GAMALLO FIERROS, Madrid, Aguilar (1969).
- BLAKE, William**, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake*, ed. Robert SILLIMAN HILLYER, Nueva York, Random House (1941).
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas**, *L'Art poétique*, en *Épîtres. Art poétique. Lutrin*, ed. Charles BOUDHORS, París, Belles Lettres (1967).
- BRAY, René**, *La formation de la doctrine classique en France*, París, Librairie Nizet (1966).
- CADALSO, José**, *Cartas marruecas. Los eruditos a la violeta*, Madrid, Aguilar (1944).
- *Noches lúgubres*, ed. Nigel GLENDINNING, Madrid, Espasa Calpe (1961).
- CALDERA, Ermanno**, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, Pisa, Università (1962).
- CAPMANY, Antonio de**, *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Sancha (1777).

- CARBALLO, Luis Alfonso de**, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto PORQUERAS MAYO, Madrid, CSIC (1958), 2 vols.
- CARNERO, Guillermo**, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad (1978).
- *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983).
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel**, “La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época”, en *De Ilustración y de ilustrados*, Oviedo, Universidad (1988), págs. 53-85.
- CASTRO, Américo**, *Les grands romantiques espagnols*, París, La Renaissance du Livre (1922).
- CLAVIJO Y FAJARDO, José**, *El pensador*, Madrid, Ibarra (1762-1767), 6 vols.
- CONDE GARGOLLA, Enrique**, *El Romanticismo español y sus circunstancias*, Zamora, Monte Casino (1983).
- CONDILLAC, Étienne de**, *Traité des sensations*, en *Oeuvres*, vol. III, París, Chez les Libraires Associés (1792), págs. 1-286.
- COOK, John A.**, *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press (1959).
- CORNEILLE, Pierre**, *Trois discours sur le poème dramatique*, ed. Louis FORESTIER, París, SEDES (1982).
- COX, R. Meritt**, “Eighteenth-Century Spanish drama”, “Poetry”, en *Eighteenth-Century Spanish Literature*, Boston, Twayne (1979), págs. 80-109, 110-143.
- CUETO, Leopoldo Augusto de**, *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE LXI, LXIII, LXVII), Madrid, Atlas (1952-1953), 3 vols.
- CHÉNIER, André**, *Oeuvres complètes*, ed. Gérard WALTER, París, Gallimard (1958).
- D'AUBIGNAC, François Hédelin**, *La pratique du théâtre*, ed. Hans NEUSCHÄFER, Ginebra, Slatkine (1971).
- DELEITO Y PIÑUELA, José**, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, s.a.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, París, Klincksieck (1962).
- DENDLE, Brian**, “Spain”, en *The romantic movement: A selective and critical bibliography*, ed. David ERDMAN, Nueva York, Garland Press (1980).
- Diario de los Literatos de España*, Madrid, Imprenta Real (1737-1742), 7 vols. Ed. facsímil, con estudio de Jesús M. RUIZ VEINTEMILLA, Barcelona, Puvill (1987).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Buenos Aires, Espasa Calpe (1953).
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos**, *Instituciones poéticas*, Madrid, B. Cano (1793).
- DOWLING, John C.**, “El siglo XVIII y el Romanticismo”, *RUM* (1984), págs. 207-212.
- EICHNER, Hans** (ed.), “*Romantic*” and its Cognates. *The european history of a word*, Manchester, Manchester University Press (1972).

- EICHNER, Hans** (ed.), "The rise of modern science and the genesis of Romanticism", *PMLA* 97 (1982), págs. 8-30.
- ESPRONCEDA, José de**, *Obras completas*, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXII), Madrid, Atlas (1954).
- *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1970).
- *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (1978).
- FEIJOO, Benito Jerónimo**, *Obras escogidas*, ed. Agustín MILLARES CARLÓ y Gregorio MARAÑÓN (BAE LVI, CXLI, CXLII, CLIII,) Madrid, Atlas (1952-1961), 4 vols.
- FROLDI, Rinaldo**, "¿Literatura ' prerromántica ' o literatura ' ilustrada '?", en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 477-482.
- GANDÍA, Enrique**, *Orígenes del Romanticismo*, Buenos Aires, Atalaya (1946).
- GARCÍA MERCADAL, José**, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor (1943).
- GARCÍA Y TASSARA, Gabriel**, *Poesías, colección formada por el autor*, Madrid, Rivadeneyra (1872).
- GARCILASO DE LA VEGA**, *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera (1580).
- *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio GALLEGRO MORELL, Granada, Universidad (1966).
- GESSNER, Salomón**, *Idilios*, Madrid, Sancha (1799).
- GILDON, Charles**, "Complete Art of Poetry", en *Critical Essays of the Eighteenth Century*, ed. Willard HIGLEY DURHAM, New Haven, Yale University Press (1915), págs. 18-75.
- GLENDINNING, Nigel**, "Cartas inéditas de Cadalso a un padre jesuita en inglés, francés, español y latín", *BBMP* 42 (1966), págs. 97-115.
- "Eighteenth-Century Poetry", "Eighteenth-Century Drama", en *The Literary History of Spain. The Eighteenth Century*, Londres, Ernest Been (1972), págs. 60-89, 90-123; versión castellana: "La poesía durante el siglo XVIII", "El teatro durante el siglo XVIII", en *Historia de la literatura española, 4. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1973), págs. 100-140, 141-187.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis**, *Poesías y epistolario de amor y amistad*, ed. Elena CATENA, Madrid, Castalia e Instituto de la Mujer (1989).
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, París, Garnier (1855).
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan**, *Pasatiempos juveniles*, Sevilla, Imprenta Mayor (1795).
- GUTHRIE, William**, *Essay upon English Tragedy*, Londres, s.i. (1757).
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco, conde de Fernán-Núñez**, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, Madrid, Joaquín Ibarra (1764).
- HEREDIA, Nicolás**, *La sensibilidad en la poesía castellana*, Filadelfia, Compañía Levytype (1898).

- HERRERO, Javier**, "Terror y literatura: Ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico", en *La literatura española de la Ilustración*, Madrid, UCM (1988), págs. 131-153.
- HOME, Henry, lord Kames**, *Elements of Criticism*, Nueva York, F. J. Huntington and Company (1838).
- HOOG, Armand**, "Who Invented the *Mal du Siècle*?", *YFS* 13 (1954), págs. 42-51.
- Incerti auctoris De Ratione Dicendi ad C. Herennium libri IV*, ed. Fridericus MARX, Leipzig, Teubner (1964).
- IRIARTE, Tomás de**, *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real (1770).
 — *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Imprenta Real (1773).
 — *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Real (1805), 8 vols.
- JACOBSON, Margaret D.**, *The Origins of Spanish Romanticism: A selective annotated Bibliography*, Lincon, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies (1985).
- JÁUREGUI, Juan de**, *Discurso poético*, ed. Antonio PÉREZ Y GÓMEZ (Duque y Marqués, Opúsculos Literarios Rarísimos, 10), Valencia, Tipografía Moderna (1957).
- JOHNSON, Samuel**, *Lives of the Poets*, Nueva York, Dolphin Books-Doubleday (1955), 2 vols.
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Obras*, ed. Cándido NOCEDAL y Miguel ARTOLA (BAE XLVI, L, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII), Madrid, Atlas (1951-1956), 5 vols.
 — "Epístola a sus amigos salmantinos", en *Obras completas*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, vol. I, Oviedo, Universidad (1984), págs. 85-96.
 — *Escritos literarios*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- JURETSCHKE, Hans**, *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*, Madrid, Ateneo y Editora Nacional (1954).
 — "El Neoclasicismo y el Romanticismo en España: su visión del mundo, su estética y su poética", *Arb* 74 (1969), págs. 5-20.
- JURETSCHKE, Hans, et al.**, *Los orígenes del Romanticismo en España*, Madrid, UCM (1982).
- KANT, Immanuel**, *Observations on the feeling of the Beautiful and Sublime*; traducción inglesa de John T. GOLDTHWAIT, Berkeley, University of California Press (1973).
- LANSON, Gustave**, "L'Influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française", en *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, cd. Henri PEYRE, París, Hachette (1965), págs. 211-242.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto**, *Ensayos literarios y críticos*, con un prólogo por José Joaquín de MORA, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía (1844), 2 vols.
- LOCKE, John**, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander CAMPBELL FRASER, Nueva York, Dover Publications (1959), 2 vols.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso**, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC (1973), 3 vols.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José**, *Jahel*, Madrid, Ibarra (1763).

- LUZÁN, Ignacio de**, *Poética*, Zaragoza, Revilla (1737); Madrid, Sancha (1789), 2 vols.; ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).
- *Memorias literarias de París*, Madrid, Ramírez (1751a).
- *La razón contra la moda*, traducción de Pierre Nivelles DE LA CHAUSSEE, Madrid, Orga (1751b).
- *Obras raras y desconocidas*, ed. Guillermo CARNERO, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990a).
- *Plan de una Academia de Ciencias y Artes...*, en *Obras raras y desconocidas*, ed. Guillermo CARNERO, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990b), págs. 139-184.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio de**, *Apuntes para la historia de la poesía*, BN, ms. 17.905.
- MACANDREW, Ronald M.**, *Naturalism in Spanish Poetry. From the origins to 1900*, Aberdeen, Milne and Hutchison (1931).
- MACPHERSON, James**, *The Poems of Ossian*, Edimburgo, Thomas Nelson (1842).
- MAKOWIECKA, Gabriela**, *Luzán y su "Poética"*, Barcelona, Planeta (1973).
- MARAVALL, José Antonio**, "La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración", en *Sesión conmemorativa de su fundación celebrada el día 30 de Enero de 1979*, Madrid, Instituto de España (1979), págs. 15-47.
- MARMONTEL, Jean-François**, *Éléments de littérature*, París, Didot (1867), 3 vols.
- *Poétique Française*, Nueva York, Johnson Reprint (1972), 2 vols.
- McCLELLAND, Ivy L.**, *The Origins of the Romantic movement in Spain*, Liverpool, University Press 1975; 1.^a ed., 1937.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, *Obras en verso*, ed. John H. R. POLT y Jorge DEMERSON, Oviedo, Universidad (1983), 2 vols.
- Mémoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux-Arts*, volumen para el año 1748, Trévoux, Imprimerie de SAS, y París, Chez E. Ganeau (1748).
- Minor poets of the Eighteenth Century*, ed. Hugh I'A. FAUSSET, Londres, J. M. Dent & Sons (1930).
- MONTENGÓN, Pedro**, *El Rodrigo. Eudoxia, hija de Belisario. Selección de Odas*, ed. Guillermo CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1990), 2 vols.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de**, *Discurso [I] sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio (1750).
- MONTIEL, Isidoro**, *Ossian en España*, Barcelona, Planeta (1974).
- MORATÍN, Leandro F. de**, *Lección poética*, Madrid, Ibarra (1782).
- "Discurso preliminar" a sus comedias, en *Obras dramáticas y líricas*, París, Bobée (1825); y en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro y Nicolás, *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 307-323.
- *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).
- MORATÍN, Nicolás F. de**, *La Petimetra*, Madrid, Muñoz (1762), y ed. Jesús CAÑAS MURILLO, Cáceres, Universidad de Extremadura (1989).
- *Desengaño [I], II y III al teatro español*, Madrid, s.i. (1762-1763), 3 vols.
- *Lucrecia*, Madrid, Martínez Abad (1763).

- MORATÍN, Nicolás F. de**, “Sátiras”, en *El poeta*, Madrid, Escribano (1764), núm. 3, págs. 42-48; 6, págs. 87-96; 9, págs. 133-144, y en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro y Nicolás, *op. cit.*, págs. 31-34.
- *Hormesinda*, prólogo de Ignacio BERNASCONI, Madrid, Aznar (1770).
- *Guzmán el Bueno*, Madrid, Sancha (1777).
- MURATORI, Lodovico Antonio**, *Della perfetta poesia italiana*, en *Opere*, en *Dal Muratori al Cesarotti*, ed. Giorgio FALCO y Firenze FORTI, vol. I, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi (1965).
- MUSSET, Alfred de**, *Poésies complètes*, ed. Maurice ALLEM, París, Gallimard (1967).
- NASARRE, Blas Antonio de** (ed.), “Disertación sobre las comedias de España”, en *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes*, vol. I, Madrid, Marín (1749).
- NAVAS-RUIZ, Ricardo**, *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya (1971).
- NICOLSON, Marjorie Hope**, *Newton Demands the Muse. Newton's “Optics” and the Eighteenth-Century Poets*, Princeton, Princeton University Press (1946).
- OSPINA, Eduardo**, *El Romanticismo. Estudio de sus caracteres esenciales en la poesía lírica europea y colombiana*, Madrid, Voluntad (1927).
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, “Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII”, en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 517-543.
- Panegírico por la poesía*, reimpresso a expensas del Excmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzmán, Sevilla, Oficina de don Enrique Rasco Sanromán (1886).
- PEERS, Edgar Allison**, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PEYRE, Henri**, *Qu'est-ce que le Romanticisme?*, París, PUF (1971).
- PORQUERAS MAYO, Alberto**, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles* (Anejos de la Revista de Literatura, 27), Madrid, CSIC (1968).
- QUINTANA, Manuel José**, “Sobre la poesía castellana del siglo XVIII”, en *Obras completas* (BAE XIX), Madrid, Atlas (1946), págs. 145-157.
- QUIROZ-MARTÍNEZ, Olga**, *La introducción de la filosofía moderna en España*, México, El Colegio de México (1949).
- RAPIN, René**, *Les réflexions sur la poétique de ce temps...*, ed. E. T. DUBOIS, Ginebra, Droz (1970).
- REYNAUD, Louis**, *Le Romanticisme. Les Origines anglo-germaniques*, París, Armand Colin (1926).
- RUDAT, Eva M. K.**, “Lo prerromántico: una variante neoclásica en la estética y la literatura españolas”, *IR* 15 (1982), págs. 47-69.
- SAINT-LAMBERT, Jean-François**, *Poésies*, París, L. de Bure (1826).
- SAMANIEGO, Félix María**, “Discurso XCII”, en *El Censor (1781-1787). Antología*, ed. Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor (1972), págs. 167-179.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El arte poético en romance castellano*, ed. Rafael BALBÍN LUCAS, Madrid, CSIC (1945).

SEBOLD, Russell P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa Española (1970); 2.^a ed., corregida y aumentada, Barcelona, Anthropos (1989).

— (ed.), Tomás de IRIARTE, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, Castalia (1978).

— *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983).

— *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1985).

— “Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta”, *REE* 44, 2 (1988), págs. 465-490.

— (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe (1991).

— (ed.), José Francisco de ISLA, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa Calpe, (1992), 2 vols.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Indianapolis, Bobbs-Merril (1964), 2 vols.

SHAW, Donald L., “Spain / Romántico - Romanticismo - Romancesco - Romanesco - Romancista - Romántico”, en “*Romantic*” and its Cognates. *The european history of a word*, ed. Hans EICHNER, Manchester, Manchester University Press (1972), págs. 341-371.

SHELLEY, Percy Bysshe, *Poems*, Londres, Dent (1966), 2 vols.

TORTOSA LINDE, María Dolores, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad (1988).

VALÉRY, Paul, *The Art of Poetry*; traducción inglesa Denise FOLLIOU, introducción de T. S. ELIOT, Nueva York, Alfred A. Knopf and Random House (1961).

— “Les Droits du poète sur la langue”, en *Oeuvres*, ed. Jean HYTIER, vol. II, París (1964).

VAN TIEGHEM, Paul, “La poésie de la nuit et des tombeaux”, en *Le Prérromantisme*, vol. II, París, F. Alcan (1930).

VELÁZQUEZ, Luis José, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar (1754).

WORDSWORTH, William, y **TAYLOR COLERIDGE, Samuel**, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. BRETT y A. R. JONES, Londres, Methuen & Co. (1975).

Capítulo 4



La poesía del siglo XVIII (I)

Guillermo Carnero, Philip Deacon, David T. Gies

- 4.1. La pervivencia del Barroco.
David T. Gies.
- 4.2. El Rococó poético.
David T. Gies.
- 4.3. La *poesía ilustrada*.
Philip Deacon.
- 4.4. La poesía extensa.
Philip Deacon, Guillermo Carnero (P. Montengón).

La pervivencia del Barroco

4.1.1. Tradición y epigonismo en la primera mitad del siglo

La fuerza de la poesía barroca del siglo XVII español fue tal que influyó poderosamente en la creación poética del siglo siguiente, creando una evolución natural en el estilo poético que marcó —y eventualmente irritó— a la mayoría de los poetas y líricos que más tarde serían llamados «neoclásicos» e «ilustrados». Era lógico que los mayores poetas del siglo anterior, como Lope, Calderón, Quevedo, Góngora y otros, fueran recordados como modelos para la nueva generación de escritores, a pesar de que, como señala Caso González, «la gran literatura barroca se agota entre 1660 y 1680» (1983, pág. 9). Sin embargo, como apunta el mismo crítico, la mala comprensión de esta literatura ha producido una condena general del siglo XVIII: «Palabras como *decadencia*, *degeneración* y otras semejantes se hacen moneda común. Toda la primera mitad del siglo se verá desde esta perspectiva, sin que se intente siquiera un acercamiento a esa literatura, explicada desde ella misma» (*Ibíd.*, pág. 11). Todavía sin sentir la presión de la «ansiedad de influencia» (Bloom, 1973), ni preparados a entrar en territorio completamente nuevo, la mayoría de los poetas que escriben al iniciar el nuevo siglo se inspiraron en los sentimientos religiosos y la pirotecnia verbal de sus predecesores. Como Emilio Orozco Díaz observa, los poetas inspirados en los estilos barrocos no fueron solamente malos imitadores de sus modelos, sino poetas que captaban lo que era el gusto dominante de la época:

No son supervivencias, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no sólo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban con plena teatralidad barroca... (1968, pág. 12).

Si en el arte y en la arquitectura el Barroco se caracteriza por la expresión extravagante, generosa decoración policromada y dorada, ondulantes y complicadas líneas visuales y el relleno de todo el espacio posible, las mismas características tipifican la poesía dieciochesca influida por el Barroco. Las ricas líneas del arte barroco (recuérdese la sacristía de la cartuja de Granada o la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela) se reflejan en los complicados versos de la poesía barroca. Los neoclásicos, que más tarde despreciaron los adornos recargados de la literatura del siglo XVII, llamarían a este tipo de literatura imitación decadente de modelos anteriores —una acusación que todavía hoy se acepta en algunos círculos—, pero esta condenación global es injusta y no refleja lo que a veces es la brillante emoción expresiva de algunos poemas de esta época.

El período en cuestión abarca aproximadamente desde 1681 (la muerte de Calderón) hasta —con más o menos fuerza— mediados del siglo XVIII. Es verdad que, en vez de dirigirse al lector en tonos pausados y lógicos, esta poesía frecuentemente canta, grita y jadea su impulso poético, pero también lo hace de una manera imponente y hondamente emocional en versos que resisten la condenación moderna que ha recibido: no es ni «el imperio de la falta de inspiración y del mal gusto literario [...] fárragos, alambicadas metáforas, juegos pueriles de forma» (Reyes, 1988, pág. 30), ni, como escribió Leopoldo Augusto de Cueto, «lamentable y vergonzoso» (1952-1953, I, pág. v).

Sin embargo, el Barroco no fue solamente un estilo de escribir, una serie de edificios recargados o una afición a cuadros demasiado repletos de motivos —edificios y cuadros que contenían «solidez» y «movimiento», según Wölfflin—, sino un estilo de vida —una «cultura», en la opinión de Maravall— que todavía dominaba la vida española de entre siglos. Fue una cultura vital, de invención, ánimo y creación que dejaba profundas huellas en el modo de vivir, pensar y escribir de la sociedad entera. La transformación borbónica del sensacional gusto barroco en el gusto más refinado y «europeo» tardaría varios años en llevarse a cabo.

Como señala Polt, entre otros, «en la historiografía, toda periodización peca algo de arbitraria» (1986, pág. 13). No obstante, la periodización puede ser útil si pensamos en las notas dominantes «en el variadísimo concierto» (*Ibid.*, pág. 14) de la vida intelectual y política de una determinada época. La periodización de la literatura de esta época ha llamado la atención de los críticos modernos, que han transformado los antiguos conceptos valorativos («decadencia», «degeneración», etc.) en términos literarios más científicos y, por ende, más útiles. Ahora se suele hablar de la poesía dieciochesca en varias etapas, recordando siempre que incluso la idea de «etapa» puede limitar nuestro profundo conocimiento de la variedad y riqueza de la producción literaria en el siglo XVIII, porque «etapa» sugiere el final de un movimiento o estilo artístico y el comienzo de otro. No fue así en el XVIII ni en ningún otro siglo; lo que tenemos más bien es una ondulación de estilos literarios que recogen elementos del pasado mientras descubren nuevos modelos o sistemas. Para el siglo que nos concierne aquí se ha hablado de poesía barroca, rococó, neoclásica, ilustrada e incluso prerromántica. La llegada de los Borbones al trono español inicia un cambio de tono que tendrá su máxima expresión en las obras de Feijoo, Luzán, Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés, Moratín y otros. Sin embargo, los impulsos barrocos no desaparecen por completo de la poesía de la época en la primera mitad del siglo XVIII, como veremos.

En un principio, se encuentra la herencia del Barroco en la repetición de los metros empleados con tanta frecuencia en el siglo XVII, es decir, sonetos, romances, redondillas, décimas y quintillas, versos tan bien empleados por los «clásicos» españoles (Fr. Luis de León, Herrera, Garcilaso, etc.) del siglo anterior (Sebold, 1985). Junto con la forma poética vino la imitación de la retórica barroca, esto es, el interés en elementos estilísticos y lingüísticos como el encabalgamiento, el cultismo, la anáfora, la correlación, la antítesis, la plurimembración y el paralelismo. Gabriel Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo, Diego de Torres Villarroel, Alonso Verdugo Castilla (conde de Torrepalma), José de León y Mansilla y José Antonio Porcel son los que imitan con más éxito los te-

mas y versos del siglo barroco. «Imitar» no significa, sin embargo, «copiar» sino «emular», intentar recrear en nuevos versos los impulsos más interesantes de la poesía que les servía de modelo. Para Cueto, tal imitación sólo producía afectación y artificio, poesía que «había quedado reducida a un enredado y monótono laberinto de ridículos conceptos, de narraciones chocarreras, de monstruosas hipérboles, de agudezas sin intención ni alcance moral, de alambicamientos peregrinos, expresados en frases más peregrinas todavía» (1952-1953, I, pág. vi), cosa que para él reflejaba «el depravado gusto» de toda la época. Pero Cueto todavía tenía los prejuicios de su época (y los propagaba), lo que le impedía ver que, detrás de la supuesta «afectación», residían algunos versos bastante logrados e interesantes. Las primeras páginas de su *Bosquejo histórico-crítico* sufren de la misma afectación y mal gusto que, según él, caracteriza a la poesía de la época. Su desprecio por la «vulgaridad» del estilo barroco es total:

Pero aquellas hipérboles extravagantes, aquellas adulaciones novelescas, aquellas frases hinchadas y campanudas halagaban la imaginación de la gente cortesana, así en la Inglaterra de Isabel como en la España de los monarcas austriacos. El estilo figurado era como blasón de personas cultas o encumbradas, y éstas, no contentas con metáforas manoseadas, como la de *volcán, lumbres, ébano*, para expresar el corazón, los ojos, los cabellos, se afanaban por dar tormento a las palabras y a las ideas, a trueque de pasar por elegantes y discretas. Llamar las cosas por su nombre, usar frases limpias y llanas, llegó a parecer vulgaridad [...] La chocarrería y la trivialidad de los asuntos que solían ser objeto de los cantos líricos de aquel tiempo, fueron extremadas, y sólo comparables a la vulgaridad del estilo (*Ibíd.*, págs. VIII-IX).

Cueto condena a todos los poetas de la primera mitad del siglo por sufrir el doble yugo de escribir bajo signos no sólo barrocos sino, lo que es peor, extranjeros: «... las letras, que viven con la vida de la inspiración y del libre impulso nacional, no pudieron florecer en el reinado de Felipe V. Este monarca, sin embargo de su firme propósito de identificarse con la nación española, traía involuntariamente consigo un vicio mortífero para la poesía: el espíritu extranjero, que, por la virtud misma de las cosas y de los sucesos, hubo de ingerirse gradualmente en el corazón de las clases cultas y aristocráticas» (*Ibíd.*, pág. XI). La poesía no tenía ni «inspiración» ni «gala» (pág. XIII). «No faltaban poetas —escribe—, lo que faltaba era poesía» (pág. XV).

Hoy en día la crítica aprecia más la poesía posbarroca, pues tiene una idea más clara de los alcances de poetas como Góngora y de las sutilezas del conceptismo y del culteranismo. Muchos críticos modernos, al leer imitaciones de Góngora, confundían éstas con las obras del poeta barroco. Debido a esto, la fortuna de Góngora fue muy criticada hasta que Dámaso Alonso, entre otros, la colocó en el lugar que se merece. Nigel Glendinning ha documentado la recepción de Góngora en el siglo XVIII (1961), influencia que aparece con especial claridad en las poesías de León y Mansilla, Álvarez de Toledo, Lobo, Torrepalma, Benegasi y Luján, y Porcel. Las obras de Góngora no se imprimieron a lo largo del siglo ilustrado —con la excepción de algunas sueltas publicadas en el *Parnaso Espa-*

ñol de López Sedano entre 1768 y 1778, y la edición de las *Poesías* recogidas en 1789 por Pedro Estala y Ramón Fernández (Andioc, 1988)—, pero la imitación de su estilo, sus metáforas, la estructura de sus versos y su complicado culteranismo prueban sin lugar a dudas la gran admiración que inspiró en los poetas de la primera mitad del siglo.

Una de las imitaciones más claras de Góngora es la *Soledad tercera siguiendo a las dos que dejó escritas el Príncipe de los poetas líricos de España D. Luis de Góngora* (Córdoba, Esteban de Cabrera, 1718), de José de León y Mansilla (?-1730), maestro de primeras letras en la ciudad natal de Góngora, Córdoba, pero cuya biografía yace en la más completa oscuridad. Glendinning observa los «conocimientos gongorinos nada despreciables» (1961, pág. 324) de León y Mansilla, hombre de gran erudición clásica y gongorina, y recientemente el mismo crítico ha estudiado la *Soledad tercera*, donde encuentra no sólo una interesante imitación de Góngora, sino también «interesantes» cambios (1991, pág. 21). La imitación —que a veces llega a ser plagio— de palabras y conceptos gongorinos fue para León marca de respeto, esto es, homenaje al éxito que tuvo el gran cordobés en evitar el lenguaje rústico y ordinario. Esta *Soledad tercera* emplea léxico, temas, metáforas, trucos retóricos («A no, sí B»), versificación y musicalidad de su maestro, pero desgraciadamente en ella faltaban el ingenio poético y la sorprendente inventiva de Góngora. Como señala Glendinning, León «toma directamente de Góngora sus metáforas más llamativas, sin adaptarlas a su nuevo contexto» (1961, pág. 325). El poema queda, entonces, a pesar de sus momentos de belleza, como mera imitación sin llegar a ganar vida propia ni ofrecer una nueva visión poética al lector.

4.1.2. Los poetas post-gongorinos

Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714), sevillano, fue uno de los fundadores de la Real Academia Española y «una de las figuras más geniales de la poesía barroca española» (Sebold, 1989b, pág. 221). Fue un gran erudito muy dedicado al estudio de las lenguas, la filosofía antigua y la teología, temas que aparecen con claridad en sus poesías, publicadas póstumamente por Diego de Torres Villarroel en 1744. Su soneto *La muerte es la vida* capta el juego barroco de muerte como vida y como muerte, la «vil materia» del «cuerpo mortal» que lucha por entender la contradicción cristiana. Como reza el último terceto, «luego con fácil conclusión se infiere / que muere el alma cuando el hombre vive, / que vive el alma cuando el hombre muere». Sus temas predilectos son temas místicos y religiosos, de santos y martirios —*A Cristo crucificado*, *Paráfrasis del Salmo 50*, *Salve, Regina* o el romance endecasílabo *Al martirio de San Lorenzo*— o de decadencia —*A Roma destruida*—. El soneto *A Roma*, como ha notado Russell P. Sebold, es una «emulación» no sólo del soneto III de *Antiquités de Rome* del poeta francés Joachim du Bellay, sino también del conocido soneto *A Roma sepultada en sus ruínas* de Quevedo (Sebold, 1989b, pág. 221). En este poema Álvarez de Toledo capta no sólo la tristeza de la decadencia sino también «la terrible majestad y el sentido cósmico del drama de la decadencia romana» (*Ibíd.*, pág. 223). El movimiento verbal del poema, las caídas y los ascensos captados en los ver-

bos, reflejan metafóricamente la historia romana. Sin embargo, para Alborg, Álvarez de Toledo «posee mejores intenciones morales que aptitudes para la creación poética» (1975, pág. 369).

Las características de sus poesías, todas evidentes en la ya mencionada *Al martirio de San Lorenzo*, son la complejidad de los conceptos, la deuda a los grandes modelos del Barroco español, el uso de la mitología antigua como elemento referencial, el hipérbaton y el artificio de un lenguaje que roza a veces una excesiva y pedante retórica. Por su afición a las complejas metáforas barrocas, las poesías de Álvarez de Toledo son complicadas, pero no «incomprensibles» como cree Cueto (1952-1953, I, pág. XXXIII). *San Lorenzo* tiene momentos de pesada pedantería cuando los versos fluyen tan pausadamente que el ritmo poético se pierde en la erudición del poeta, pero tiene otros momentos tan sencillos y luminosos que el lector siente el poder del poema y la atracción del poeta hacia el pobre mártir:

Corto teatro para grande asunto / le darás a mi voz, aunque revoques / de la quietud de tu soñado Elisio / la corona triunfal de tus héroes. / Un hombre solo, desarmado, herido, / desde la liza de inflamado bronce, / con plácido semblante menosprecia / el armado furor de tus legiones. / No teme, aunque el sacrílego combate / auxiliares sus águilas convoquen / los inicuos ejércitos que alista / la antorcha funeral de Tesífone (Cueto, *op. cit.*, pág. 6).

En el mismo poema, el lector descubre oximorones («inocente reo», por ejemplo), juegos de palabras y frecuentes metáforas interesantes.

La Burromaquia, extenso poema burlesco escrito en octavas reales, comenta con gran chispa satírica los poemas épicos bélicos y heroicos tan apreciados en el siglo XVII. El autor emplea un lenguaje muy sonoro, con alusiones clásicas, metáforas extravagantes e hipérbaton, recursos típicamente gongorinos. La cómica invención de un vocabulario asociado con el tema del poema divierte al lector, pese al juicio de Alborg, que lo condena por su «ejemplar pesadez» (1975, pág. 370). El «Rebuzno primero» comienza así: «Si vizcainado merecí algún día / tu burramen, Garnica, pardicano, / concédele a mi cántabra poesía / el ronco acento del mejor paisano; / émula del relincho tu armonía, / escuche alegre el espacioso llano, / y el valle que en sus parvas le alimenta / Filomena cuadrúpeda le sienta» (Cueto, *op. cit.*, pág. 7).

Aunque el fragmento conservado de *La Burromaquia* contiene amplia invención poética y escenas de bella descripción, la acumulación de palabras culturanas, esdrújulas y cacofónicas —a lo largo de 1.200 versos— llega a cansar al lector, que pierde interés en el poema (¿Estará pensando en *La Burromaquia* Iriarte al escribir su fábula *El gato, el lagarto y el grillo?*). Sin embargo, el genio poético de Álvarez de Toledo está todavía por estudiar. El mismo Cueto, que desprecia «el mal gusto entonces reinante», reconoce su «talento claro y brillante» en su deseo de sacarle del olvido (*Ibíd.*, pág. XXXII).

Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), toledano, fue miembro de la Orden de Santiago y también gobernador militar y civil de Barcelona (para su biografía véa-

se Cueto, 1952-1953; Rubio, 1947). Como la mayoría de los poetas de su época, cultivó una amplia variedad de géneros poéticos, que le ganaron popularidad por su fértil imaginación y dedicación a la poesía nacional. Escribió poesías satíricas y burlescas, sagradas, pastoriles, épicas y líricas. Cueto no duda en calificar su poesía de «pervertida por la decadencia» (*Ibid.*, pág. XXXVIII), calificación altamente injusta si se leen con cuidado sus sonetos sobre la amistad, la literatura, la muerte y la condición humana, llenos de inteligencia y elevado pensamiento. Ecos de Garcilaso suenan en el soneto *Amante que celoso*:

¡Oh dulce prenda!, testimonio un día / de la jurada fe de quien, traidora, / el pacto ultraja y la razón desdora / de la noble verdad que me debía. / ¡Oh dulce prenda! cuando amor quería, / dulce más que a las flores blanda aurora, / alegre entonces, como triste ahora, / ¡tan inconstante fue la suerte mía! / Vuelve a tu dueño; pero no: ese errante / fugitivo cristal selle tu gloria, / digno sepulcro de esplendor cambiante; / pues trocada en tragedia mi victoria, / ni ya en su dedo puedes ser diamante, / ni ya en el mío puedes ser memoria (Reyes, 1988, págs. 59-60).

Este sencillo y sincero poema refleja su conocimiento de la poesía nacional (en otros versos imita también a Quevedo y a Góngora —«Yo llego a engongorizarme»— escribía) y su dedicación a la supervivencia de aquella poesía.

El gusto barroco, tan despreciado en la segunda mitad del siglo (y en el próximo siglo también), fue admirado y emulado en la primera mitad. Lobo imita a Góngora en varios sonetos, particularmente en *No suspendas el paso, caminante*, cuyo último terceto reza «Hallarás en congoja dilatada, / honor, riqueza, calidad y vida, / en polvo, en humo, en ilusión, en nada», recordando el famoso soneto *Mientras por competir con tu cabello*. «Esas, que el ocio me dictó algún día» también recuerda al maestro granadino, igual que algunos romances (*Historia de Medoro y Zelima* y *A Lisis, cazando*) y los poemas heroicos «huelen a Góngora», según Glendinning (1961, pág. 330): *Rasgo épico de Orán*, *Sitio de Campo-Mayor* y *Sitio, ataque y rendición de Lérida*. Lobo, hombre de vasta erudición, es además autor de unas divertidas *Décimas improvisadas en una tertulia, sobre los títulos de comedias que elegían unas señoras*, en las que comenta irónicamente obras de Calderón, Vélez de Guevara, Zamora, Bances Candamo y otros dramaturgos barrocos. Semejante aire festivo proviene del conocido soneto de Góngora (el cual ya había imitado en *No suspendas el paso, caminante*). Graciosos también son los romances *A una señora que se había sangrado*, aludiendo a la precisión de hacerle un regalo y *A una sirvienta arrimona*. *Enviando cuatro búcaros en el día de su cumpleaños a una señora* termina así: «Quien aspira solamente / a lograr en tu memoria, / con oblación transitoria, / los créditos de inocentes, / y supone reverente / a tu atención empleada / en la primera morada / para empeño más felice, / en ese obsequio te dice / barro, tierra, lodo, nada» (Cueto, *op. cit.*, pág. 47).

Se cree que Lobo, por el número de las ediciones de sus obras publicadas durante su vida, ejerció en su época más influencia que todos los otros poetas de su generación (Lucea, 1984, pág. 15).

El popular Fr. Juan de la Concepción, fácil versificador que ganó fama en su día por su pluma prolífica, admiraba a Góngora al mismo tiempo que despreciaba a sus malos imitadores. Él comprendía las complicadas metáforas de «nuestro insigne Góngora» y lo imitaba en ciertas poesías, pero sin repetir sus momentos más oscuros. Su amigo Fr. José Joaquín Benegasi y Luján demuestra la misma mezcla de desprecio crítico de las complicaciones gongorinas con la imitación de algunas de sus poesías más sencillas.

Diego de Torres Villarroel (1696-1770) será el autor más popular de su época. Nadie le aventajaba en fama por sus *Almanaques* y *Pronósticos*, obras medio científicas y medio supersticiosas que pretendían adivinar los grandes acontecimientos del día con más o menos exactitud (el de 1724 pronosticó la prematura muerte del rey Luis I). La primera edición de sus *Obras* (1752) se vendió por suscripción pública, recibéndola, entre otros suscriptores, el mismo rey. Torres, hombre hábil que «se inventó» en sus obras, reconoció como modelos a Góngora («La tierra, el polvo, el humo, en fin, la nada» es el primer verso de un soneto dedicado a la fugacidad de la vida) y a Quevedo, cuya mordaz visión satírica de la sociedad se ve reflejada en las *Visiones y visitas* del escritor dieciochesco. Torres, según el juicio de Alborg, es «uno de los más sugestivos representantes de la persistencia de la tradición barroca» en la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, es un barroquismo que goza de gran aceptación popular (1975, pág. 372). Se ha dicho que el autor sufrió del desengaño tan característico del Barroco y que por eso vivió una vida andariega y algo picaresca. Su poesía, sin embargo, revela poco de este carácter lúgubre; es más festiva y cínica que desilusionada. Sus mejores versos siguen la misma vena satírica de Quevedo (un soneto lleva el título *Habla con don Francisco de Quevedo en las sátiras a los cornudos*), como se observa en el siguiente soneto, que hace burla de la pomposidad y pedantería extranjerizante de *La ciencia de los cortesanos de este siglo*:

Bañarse con harina la melena, / ir enseñando a todos la camisa, / espada que no asuste y que dé risa, / su anillo, su reloj y su cadena; / hablar a todos con la faz serena, / besar los pies a misa doña Luisa, / y asistir como cosa muy precisa / al pésame, al placer y enhorabuena; / estar enamorado de sí mismo, / masculillar una arieta en italiano, / y bailar en francés tuerto o derecho; / con esto, y olvidar el catecismo, / cátrate hecho y derecho cortesano, / mas llevaráte el diablo dicho y hecho (Polt, 1986, pág. 67).

Sus mejores versos poseen movimiento, vivacidad y diálogo. El blanco de su sátira aparece con frecuencia en sus poesías («Mulass, médicos, sastres y letrados / corriendo por las calles a millones, / duques, lacayos, damas y soplonos, / todos sin distinción arrebujados»). Estos individuos demuestran, con su falsedad y mentiras, la vaciedad de la vida cortesana. Con un vocabulario nada delicado, Torres critica a los «ladrones» cortesanos, los «aduladores», los «viciosos» de España. La gran energía poética de estos ataques contra sus contemporáneos la empleó también para cantar los amores pastoriles y para diferenciar su musa de la de Góngora, Lope «y otros» (en *A Filis, encareciendo su adoración*).

Torres también escribe versos cuyos modelos no son ya Quevedo y Góngora, sino Garcilaso, Herrera y otros poetas renacentistas. La silva amorosa *Tan grande es, Filis mía* canta «el ansia de adorar» a la bella ninfa. Incluso vuelve al pasado clásico para escribir las anacreónticas *A los años de Filis, para introducir una cantada*, que recuerdan los versos posteriores de los grandes renovadores del verso anacreóntico, Nicolás Fernández de Moratín y José Cadalso: «Para celebrar a Filis, / hoy mi musa juguetona / me llama, me galantea, / me pellizca y me retoza. / De oro fino son las cuerdas / de la cítara que toca; / que el festejo de mi musa / es fineza, y no lisonja», etc. (Cueto, *op. cit.*, pág. 61).

En sus poesías, como nos dice I. L. McClelland, siempre «rompe silencios» que revelan detalles ausentes de su famosa autobiografía (1976, pág. 129).

Alfonso Verdugo y Castilla, el conde de Torrepalma (1706-1767), fue contertulio en las dos tertulias poéticas más importantes de la primera mitad del siglo, la Academia del Trípodé en Granada (1738-1748) y la Academia del Buen Gusto en Madrid (1749-1751). Aunque su poesía marcará una transición desde el Barroco hacia los nuevos gustos rococó y neoclásico, todavía quedan elementos tradicionales en sus versos. Torrepalma «anuda el hilo de su poesía al de los primeros poetas cultistas y temple lo exaltado de éstos» en su deseo de modificar las retorcidas poesías de gusto barroco (Cossío, 1952, pág. 763). Sus preferencias literarias vacilaban entre lo barroco y las nuevas tendencias neoclásicas. En un discurso leído ante la Academia Española en 1751 «hay concesiones a las nuevas ideas, pero ganan en mucho por ciento los poetas del último XVII» (Marín, 1963, pág. 18). La poesía de Torrepalma demuestra gran sensibilidad y fluidez. Llamado «El Difícil» en la Academia del Buen Gusto, Torrepalma emplea con frecuencia giros gongorinos en sus versos porque, como indica Marín, «Granada no es una casualidad en su vida; en ella la tradición pesa y la renovación es más difícil» (*Ibid.*, pág. 40). Por ejemplo, el poema *Invocación del Himeneo* recuerda momentos de la *Soledad primera* del maestro barroco, mientras que *A la Academia del Buen Gusto*, escrito en 1749, imita, consciente o inconscientemente, las retorcidas metáforas y los cultismos («cascado abeto», «plectro», etc.) de la poesía barroca:

Cascado abeto, del sagrado mirto / donde mi olvido te dejó pendiente / (voto no ya del triunfo de mi canto, / despojo de ocio inculto sí) descende. / Vuelva a pulsar la mano del sonoro / leño las dulces cuerdas, si consiente / el polvo antiguo que al rozar el plectro, / las primitivas cláusulas encuentro (Cueto, *op. cit.*, pág. 129).

Torrepalma estuvo atraído por el lenguaje barroco debido a que él (y otros) creía en la necesidad de un lenguaje poético, culto, más elevado que el lenguaje popular o común. Predicaba, incluso, la importancia de llegar a una oscuridad «no apta para el vulgo lector» (Marín, 1963, pág. 13) pero sin los excesivos vuelos retóricos que hicieron impenetrables algunos versos de los poetas cultistas. En sus versos aparecen temas mitológicos e históricos, encabalgamientos, hipérbatos y cultismos, pero generalmente depurados y más aptos para los nuevos lectores dieciochistas. Torrepalma, como los otros poetas de su generación, pro-

pone la imitación de los buenos modelos. La diferencia entre él y un Moratín, por ejemplo, es que los modelos son distintos: Torrepalma incluye en su lista de modelos a Álvarez de Toledo, persona *non grata* para los neoclásicos posteriores.

La obra más culterana de Torrepalma es su poema de corte ovidiano (glosa el Libro I de las *Metamorfosis*) *El Deucalión*, leído ante los amigos de la Academia del Trípode en 1741 pero no publicado hasta después de la muerte de su autor; apareció por primera vez en el *Parnaso español* de Sedano (1770). Aquí se ven los retoques retóricos tan favorecidos por los modelos barrocos: palabras cultas (Marín, 1963, págs. 46-47), hipérbatos («¿Hasta cuándo, deidades soberanas, / su engaño el mundo seguirá grosero / y el contrario agitar de las humanas / pasiones copiará su caos primero?»), referencias mitológicas, complicada estructura barroca, geniales metáforas y directa imitación gongorina («Inspira el Jove undoso la sonante / concha y el eco vuelve repetido / horrisono el tritón aún más distante, / ronco alentado el caracol torcido, etc.»). *Acteón y Diana* recuerda momentos de *Píramo y Tisbe* de Góngora. Torrepalma cultivó la poesía narrativa y mitológica, el romance, la épica, el soneto, la décima y la elegía con éxito (aunque publicó poco durante su vida) y fue aplaudido por sus amigos Porcel, Torres Villarroel y Luis José Velázquez. Martínez de la Rosa, en su *Poética* de 1827, no duda en llamarlo —entre otros, como Luzán, Montiano, Porcel, Nicolás Moratín e Iriarte— «restaurador de la poesía». Esta «restauración» tuvo lugar a mediados del siglo, cuando los intelectuales descubrieron nuevos modelos, no tanto los modelos del intenso espiritualismo barroco sino a poetas como Garcilaso, cuya delicada y sentida dedicación a la sencillez inspiró en esta nueva generación de artistas el deseo de «dignificar el metro nacional» (Marín, 1963, pág. 31). Según José María Cossío, Torrepalma figuraba entre los poetas que huyeron del barroquismo degenerado sin caer en la tentación de expresarse exclusivamente en el nuevo tono demasiado intelectualizado de algunos jóvenes neoclásicos (1952, pág. 753).

José Antonio Porcel y Salablanca (1715-1794), amigo y discípulo de Torrepalma, también llevaba el manto gongorino como defensor de la oscuridad que intentaba invitar al lector a participar en la creación poética, esto es, a tomar una postura activa en la lectura de poesías (una idea que hoy en día ha encontrado muchos partidarios entre los deconstruccionistas y críticos postestructuralistas). Porcel, uno de los fundadores de la Academia del Trípode en Sevilla y más moderado que Torrepalma en su componente barroco, «representa muy bien el punto de vista intelectual de los que seguían admirando a Góngora abiertamente» en la Academia del Buen Gusto (Glendinning, 1961, pág. 338). En una serie de cuatro «églogas venatorias» dedicadas a Torrepalma que llevan el título *El Adonis*, Porcel recoge los temas mitológicos clásicos y los poetiza con metáforas atrevidas («verde dosel frondoso», «líquida sierpe sonora») y cultismos («luz febea», «nocturno día», etc.), pero recordando al mismo tiempo —a veces repitiendo literalmente— el elemento pastoral más dulce de Garcilaso. La influencia de Garcilaso tiene gran importancia en la poesía de Porcel, más, según Glendinning, que el elemento gongorino: «A diferencia de la mayoría de los imitadores de Góngora, es de creer que Porcel admiraba el fondo clásico (y

renacentista) de la inspiración de don Luis más que sus colores llamativos» (*Ibíd.*, pág. 339):

En Chipre, isla famosa, alegre asiento / de la hija bella de la espuma,
donde / Tempe hermoso que luce Arabia, que arde / en humos süavísimos, es-
conde / los que le erige Safo altares ciento, / cuando del voto en repetido alarde,
/ lascivamente religiosa, ofrece / del Amor, que aborrezco, las fatigas... (Cueto,
op. cit., pág. 143).

En algunos sonetos, glosa a Garcilaso con plena conciencia de su fuente de inspiración. Uno, titulado *Enviando unos dulces a una dama, que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso, en ocasión de hallarse indispuesta*, comienza y termina así: «Cerca del Dauro, en soledad amena / [...] / ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!»

El Adonis (1741-1742) es un poema larguísimo y desigual que tiene momentos de puro lirismo y fluida narración, y otros de excesiva retórica y complejidad. Porcel quería crear una especie de antología «poético-proteiforme» (según sus palabras) de las formas poéticas más importantes de la lírica dieciochesca. Aunque alcanzó fama en su época por las copias manuscritas que corrieron de mano en mano, no se publicó hasta que la sacó a la luz Cueto en su monumental tomo sobre la poesía del siglo XVIII. Cueto, como era de esperar, lo juzgó mejor en el olvido que en la lectura:

Aquel poema, al morir, tenía la belleza de su época. El tiempo ha consumido aquellas perfecciones relativas, y como quiera que las perfecciones absolutas, de esas que viven siempre, abundan poco en el poema, es imposible no sentir con su lectura, recordando los extremados encomios de los contemporáneos de Porcel, cierta desagradable sorpresa, que se asemeja al sinsabor de un desengaño (*Ibíd.*, págs. LXXIV-LXXV).

Es, en la opinión del distinguido crítico decimonónico, «trivial y manoseado el asunto, pobre el plan, confuso y enredado el estilo... [con] algunos arranques de poesía, perdidos en tan estéril y enmarañada trama...» (*Ibíd.*, pág. LXXV). El lector se pierde en el interminable diálogo entre Anaxarte y Procris que frecuentemente se transforma en largo monólogo. En la *Égloga tercera* Anaxarte cuenta a Procris la desgracia de Adonis y la fortuna de Ganimedes. Porcel sabe huir a veces de lo altisonante y pedante, pero cae en una confusa red de hipérbatos y prosaísmo. Una de las intervenciones comienza así: «Tú perdóname importuna. / De aquella áspera cumbre, que no en vano, / coronándola tantos obeliscos, / nombre al Olimpo le usurpó y altura, / fugitivo serrano / (si bien que cuando más huir procura, / morador es eterno de sus riscos), / el licor trasparente / con apacible estruendo / de entre fríos peñascos su corriente / espumoso desata...» (Cueto, *op. cit.*, pág. 155).

El poema continúa en esta vena por más de 830 versos. Joaquín Arce, mejor lector poético que Cueto, es más sensible a las bellezas del poema que su antecesor. Él nota en *El Adonis* una de las características de la poesía de esta época que va a iluminar la poesía rococó: el empequeñecimiento de los objetos y el in-

terés en la descripción de momentos íntimos. Esta «miniaturización» (Arce, 1981, pág. 171) es evidente en todo el poema —«cupidillos», «pajarillos», «bosquecillos», etc.— y anuncia una de las técnicas tan brillantemente empleadas por Meléndez Valdés en la segunda mitad del siglo. La instantánea repetición del último verso dicho por un interlocutor en el primer verso dicho por el otro es una técnica que emplea Porcel con notable éxito en las primeras estrofas de la *Égloga tercera* de dicho poema. Mantiene el ejemplo durante 73 versos:

Anaxarte:

La santa paz y la amistad sencilla / huyó a las soledades; / yo, para conseguilla,
/ solicité, buscando sus verdades, / las selvas, que fatigo; / mas si viene conmigo / el sagrado rencor de las deidades, / discurrir será en vano / *la selva, el monte, la ribera, el llano.*

Procris:

La selva, el monte, la ribera, el llano, / de mis celos seguida, / no perdoné, y la mano / aún no sé de la flecha, y sé la herida. / Ni hallo, aunque no la ofenda, / deidad que me defienda; / y aun de tristes agüeros afligida, / ríen, cuando yo peno, / *Amor, Venus, Diana y el Sileno.*

Anaxarte:

Amor, Venus, Diana y el Sileno, / o son falsas deidades, / o a injustas las condeno... (Cueto, *op. cit.*, pág. 154).

A pesar de encontrarse varios elementos de rico colorido y amena lectura, no hay suficiente variedad temática ni claridad en el poema —tiene «asunto complicado y a ratos absurdo», según Polt (1986, pág. 97)— para rescatarlo totalmente del olvido.

4.2

El Rococó poético

4.2.1. El concepto de *Rococó* y su aplicación a la poesía

Los poetas que «artísticamente e ideológicamente siguen viviendo en un mundo pretérito» (Alborg, 1975, pág. 368) vienen a ser superados por otros que reflejan más bien el gusto no tanto francés (como han dicho algunos), sino el más refinado de los clásicos españoles del Renacimiento. Si Góngora y la retórica barroca habían inspirado a numerosos imitadores y seguidores en los primeros años del siglo XVIII, al llegar a la segunda década de dicho siglo comenzó una reacción contra lo que se veía como los excesos de aquella poesía. Así, como ejemplo, la Academia Española surgió para «defender la lengua, exclusivamente, de los bar-

barismos, léxicos y sintácticos, introducidos por las agonizantes escuelas barrocas» (Lázaro, 1949, pág. 204). La renovación de la lírica comenzó en 1737 con la publicación de la famosa *Poética* de Luzán y continuó a mediados del siglo con la participación de este escritor en la Academia del Buen Gusto en Madrid. La importante contribución de esta Academia a la renovación de la literatura a mediados del siglo es fundamental para comprender el cambio estético que se efectuó durante estos años.

La poesía de la época en cuestión, según los críticos que la han estudiado, se llama «rococó», «neoclásica» o «ilustrada». Las definiciones son difíciles de establecer con rigor científico por varias razones, entre ellas que el concepto de «rococó» aplicado a la literatura española es un fenómeno bastante reciente. El primero en aplicar la noción a la historia de la poesía española fue Joaquín Arce en su importante estudio del año 1966. El término ha tenido cierta aceptación entre los estudiosos de la poesía, pero siempre con matices. Fue cuestionado, por ejemplo, por Rinaldo Frolid en su libro sobre Meléndez Valdés, por tener más que ver con la historia que con la historia literaria. Sin embargo, Polt, en su antología ya citada, se refiere a la «poesía de la segunda mitad del siglo XVIII denominada rococó», y hoy en día se suele emplear el término para denominar aquella poesía lírica de tono menor que hace hincapié en lo frívolo, lo erótico, lo sensual y lo elegante (Polt, 1986, pág. 27).

Arce vuelve al asunto en su libro *La poesía del siglo ilustrado*, donde clarifica que el término «rococó» no se usa para delimitar una fase histórica sino para señalar una «modalidad poética que es reflejo de un gusto figurativo del siglo XVIII» (Arce, 1981, pág. 177). Es una modalidad poética que se refleja en casi todos los poetas españoles que figuran en la época entre el final de la edad barroca y el pleno desarrollo de la Ilustración y la poesía neoclásica, es decir, en aquella época que cubre más o menos el reinado de Carlos III (1759-1788) y los primeros años del reinado de Carlos IV (1788-1808). No es ni un movimiento, ni una escuela, ni una determinada época, sino una tendencia —una actitud— que aparece en ciertas poesías de algunos poetas. Alterna con otras formas y otras posturas poéticas, pero caracteriza mucha de la poesía de esta época.

El sensualismo es una característica aprendida de la filosofía europea —de Locke más que de otros— y llevada al terreno español a través del interés en la cultura europea que manifiestan los intelectuales, políticos y literatos del siglo XVIII. Como escribe Sebold:

Lo más característico de los europeos del setecientos era un ansia de novedades, de escala universal, que gratificaban de diversas maneras: ya fuera buscando en los libros de otros países nuevas ideas para entretener el intelecto, ya buscando en las cinco partes del mundo objetos artísticos y exóticos lujos para halagar sensibilidades hastiadas, ya combinando estas dos tendencias. La voluptuosidad de los querubines de Watteau, Boucher, Fragonard y Paret y Alcázar, lo peregrino de los biombo y floreros traídos de la China, la curva ondulante de los muebles de Luis XV y Carlos III, la elegancia cosmopolita de cierto caballero descrito por Cadalso, el cual «toma café de Moca exquisito en taza traída de la China por Londres; pónese una camisa finísima de Holanda, luego una bata de mucho gusto tejida en León de Francia; lee un libro

encuadernado en París; viste a la dirección de un sastre y peluquero franceses; sale con un coche que se ha pintado donde el libro se encuadernó; va a comer en vajilla labrada en París o Londres las viandas calientes, y en platos de Sajonia o China las frutas y dulces»; todo esto es tan típico del siglo XVIII como lo es la Ilustración (1989a, pág. 275).

Sebold no acepta totalmente el término «rococó» como adjetivo aplicable a la poesía («el rococó, en mi concepto, no entra de modo directo en la cuestión de la periodización, por cuanto tal estilo es una variante o especie del Neoclasicismo, al que está así subordinado») y prefiere el término global «clásico» (o «neoclásico») (Sebold, 1982, pág. 326); sin embargo, usamos aquí el término «rococó» para describir aquella poesía sensualista, delicada, sugestivamente erótica y juguetona que caracteriza una parte de la producción poética de autores como Moratín padre, Cadalso y en particular Meléndez Valdés, y que puede relacionarse con ciertos movimientos estéticos europeos. Hay que recordar que toda la poesía rococó es, por definición, neoclásica (por cuestiones no sólo de estilo, sino también de cronología), pero no toda la poesía neoclásica es rococó.

Para comprender mejor cómo se puede aplicar el término «rococó» a la poesía hay que pensar en la pintura dieciochesca, donde se ven con claridad los motivos, imágenes y temas que se recogerán luego en la poesía. El rococó es una extensión del mundo pastoril renacentista, pero con un nuevo elemento erótico y sensual. Los cuadros de Jean-Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard y François Boucher captan mejor que los de otros pintores el juego pastoral-erótico del siglo XVIII. Aunque no sabemos si Meléndez conoció directamente los cuadros que se mencionan posteriormente, el rico erotismo pictórico de estos artistas del rococó francés se transforman en imágenes poéticas en sus versos.

François Boucher capta en sus cuadros el mundo erótico-pastoril que describe Meléndez en sus versos. Tomemos como ejemplo *La Toilette de Venus* (1751), en el que la diosa del Amor está sentada en un rico diván rodeada de tres querubines (desnudos, naturalmente) que la atienden. El motivo del querubín se repite en el diván, que lleva entre sus flores esculpidas otra representación de los ángeles que se agitan alrededor de Venus. Con fina sensualidad el pintor ilumina el blanco cutis de esta mujer bella y pensativa, seductora y delicada. Su brazo derecho esconde candorosamente el pezón mientras dos palomas blancas la acarician. Una de las palomas roza el pie de la diosa con su blando pecho, y mira entre sus divinas piernas, donde su sexo está tan sutilmente escondido por un trozo de cendal. La otra paloma, recogida entre los brazos de Venus, junta su pecho y alza su cabeza hacia la cara de ella con mirada suplicante. Al contemplar el cuadro resalta primeramente la elegante y sensual diosa rodeada de los niñitos, aunque en seguida se ven las palomas, cargadas de energía erótica, que captan el poder sexual del cuadro y lo transfieren al espectador. Los querubines se mueven alrededor del cuerpo femenino; las palomas lo tocan y acarician, sienten su calor y suavidad.

Los mismos cupidos desnudos y palomas sensuales aparecen en *Le Triomphe de Venus* de Boucher (1739), de manera aún más directa. La vitalidad

expansiva del cuadro palpita con juegos amorosos y eróticos. No sólo Venus sino cinco mujeres más, todas con los brazos y piernas entretejidos entre las colas de los delfines (símbolos fálicos) donde se apoyan, descansan en las olas del mar al lado de cuatro dioses hermosos, fuertes y desnudos. Una docena de querubines (dos en el centro del cuadro, en una actitud que imita el acto sexual adulto) y cinco palomas (dos descansando en el cuerpo de una de las mujeres) completan el cuadro. El tono es alegre, pastoral-erótico y vital. Las ondulaciones del agua se prolongan en las ondulaciones de los cuerpos humanos, que están unos junto a otros. Viento, luz, agua, pez, concha, paloma, piel..., todas las imágenes se juntan en un cuadro que tiene poco que ver con los cuadros académicos sobre la mitología antigua. Los dioses antiguos se han convertido en seres eróticos para divertir a una nueva generación.

La Surprise de Boucher (1732) capta el momento en el que un amante sale de detrás de una cortina de seda verde para descubrirse ante una mujer, sentada en un sofá con un gato en el regazo. El vestido desarreglado de la señora deja ver un pecho. Ella acaricia un gato, que se estira lánguidamente en sus manos. Una niña, también sorprendida por la apariencia del hombre, extiende una mano que cae directamente sobre el sexo de la mujer. La otra mano, con los dedos extendidos, señala vagamente la bragueta del amante. El erotismo no puede ser más claro aquí: con aparente inocencia Boucher capta un momento de alta tensión sexual. Meléndez, en su ciclo de poesías *La paloma de Filis*, hace algo semejante al identificarse con la blanca paloma que Filis acaricia y que a su vez acaricia el blando cuerpo de ella: «su paloma, que bebe / mil gracias de su boca / y en el hombro le arrulla, / y en su falda reposa» (Meléndez, 1981, pág. 167).

Pero hay más: la paloma recibe los besos de Filis («cada amoroso arrullo / te pague con un beso») y por eso puede ser mucho más atrevida de lo que es el amante de Filis. Lo único que puede hacer el poeta es contemplar y desear meterse en la blancura de su piel. La paloma la toca, igual que ocurriría en el cuadro de Boucher:

Teniendo su paloma / mi Filis sobre el halda, / miré a ver si sus pechos / en el candor la igualan; / y como están las rosas / con su nieve mezcladas, / el lampo de las plumas / al del seno aventaja. / Empero yo con todo / cuantas palomas vagan / por los vientos sutiles / por sus pomos dejara (Meléndez, *op. cit.*, pág. 170).

«Que mi Filis te alienta / al fuego de su pecho / y mil veces te besa» (*Ibíd.*, pág. 190) lamenta el malogrado poeta. Meléndez dedica 36 odas a la paloma de Filis, todas cargadas de una energía erótica difícil de esconder. La paloma figura también en el cuadro de Boucher *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée* (1732), ahora con dos cisnes, obviamente fálicos —motivo repetido en la larga espada que lleva Vulcano y que dirige hacia el sexo de la diosa—, que luchan (¿lucha de amor?) en una nube celestial.

La mujer delante del espejo o en su gabinete vistiéndose es otro motivo pintado por Boucher (*La Toilette*, 1742, y *La Marchande de mode*, 1746, por ejem-

plo) y Watteau (*Le Jugement de Pâris*), que reaparece en *Galatea o la ilusión del canto* de Meléndez. El *locus amoenus* del mundo pastoril —el campo, el bosque, el jardín— se transforma en gabinete aristocrático interior y personal. El poeta se pierde en la contemplación de la *toilette* de Galatea: «¡Qué ardor hierve en mis venas! / ¡Qué embriaguez! ¡Qué delicia! / ¡Y en qué fragante aroma / se inunda el alma mía!» (Meléndez, *op. cit.*, pág. 200). Todas las imágenes de la pintura rococó se recogen en forma poética:

Allí plumas y flores, / el prendido y la cinta / que del cabello y frente / vistosa en torno gira, / y el velo que los rayos / con que sus ojos brillan, / doblándoles la gracia, / emboza y debilita. / Del cuello allí las perlas, / y allá el corsé se mira, / y en él de su albo seno / la huella peregrina. / ¡Besadla, amantes labios...! / ¡besadla...! Mas tendida / la gasa que lo cubre / mis ojos allí fija. / ¡Oh, gasa...! ¡qué de veces...! (*Ibíd.*, pág. 201).

4.2.2. Hedonismo y anacreóntica

El redescubrimiento de la poesía anacreóntica en el siglo XVIII abre paso a una nueva tendencia no sólo pastoril, sino ahora más sensual y gozosa que antes. Los versos de Anacreonte de Teos, poeta que cantaba los placeres del vino y del amor en el siglo VI a. C., se publicaron en Europa en 1554 (París) y se difundieron inmediatamente por todas las capitales del continente. Fueron imitados en España por Quevedo, Villegas y, en el siglo XVIII, por Nicolás Fernández de Moratín. «Por las mismas fechas [mediados del siglo XVIII] se apoderó de los poetas españoles una auténtica furia anacreóntica», escribe Polt (1979, pág. 193). En la «Dedicatoria al lector de su periódico titulado el *Poeta*», Moratín insiste en que tiene menos interés en «guerra, escándalo y horrores» (aunque «tronaré» estos asuntos) que en los temas más dulces de la poesía virgiliana y anacreóntica:

Cantaré algunas veces / a la sombra del mirto deleitosa / mi pasión amorosa, / y las gracias que ostenta singulares / la ninfa angelical del Manzanares. / Otras veces de yedra coronado, / en los grandes banquetes suntuosos, / diré el vino estimado, / la fiesta y los manjares más preciosos; / y a veces con zampoña / los sencillos amores / que cantan en las selvas los pastores (Moratín, 1944, pág. 19).

El poeta amplía esta postura bucólica para incluir un sensualismo más inmediato, algo diferente del antiguo *carpe diem* que recordaba al lector lo transitorio de los placeres humanos. Moratín, en un poema que no se publicó durante su vida (lo recogió por primera vez su hijo en la edición de 1821 de sus *Obras póstumas*), canta el amor, el placer, el vino y el baile. Evita por completo el elemento moral, tan frecuente en los poemas medievales que trataban de este tema, y hace hincapié en los placeres vitales:

Pues, huyan los pesares, / y baile mi Dorisa, / y venga la botella / del licor de Montilla. / Y de arrayán y yedra / la guirnalda me ciña / la rubia sien, y

luego / venga, venga mi lira. / [...] / Y pues su curso el tiempo / no es posible
reprima, / mientras viene la muerte, / gocemos de la vida (*Ibíd.*, pág. 7).

El poema, *A los días del coronel don José Cadalso*, termina en un torbellino de goce sensual en el que exhorta a sus amigos: «Brindemos muchas veces / el tiempo que nos queda; / dancemos y cantemos, / y déjala que venga» (*Ibíd.*).

El sensualismo pastoril es un elemento de la poesía rococó que se repite con frecuencia en las odas anacreónticas de Moratín: *El nido de amor*, *Súplica despreciada*, *El arroyo*, *Amor aldeano*, *El vino dulce*, etc. Cadalso, su amigo, le sigue en este interés, insistiendo en que no va a cantar «de los supremos dioses y los reyes» sino «de pastoras y pastores / las fiestas, el trabajo y los amores». En tono burlesco Cadalso lamenta la imposibilidad de escribir poesía «frívola» al contestar a un amigo que le sugirió que se dedicara a asuntos más serios:

¡Adiós, Filis, adiós! No más amores, / no más requiebros, gustos y dulzuras, / no más decirte halagos, darte flores, / no más mezclar los celos con ternuras, / no más cantar por monte, selva o prado / tu dulce nombre al eco enamorado; / no más llevarte flores escogidas, / ni de mis palomitas los hijuelos, / ni leche de mis vacas más queridas, / ni pedirte ni darte ya más celos, / ni más jurarte mi constancia pura, / por Venus, por mi fe, por tu hermosura (Cueto, 1952-1953, I, pág. 250).

Naturalmente, no abandona dichos temas; todo lo contrario, los repite y desarrolla en la celda de Fr. Diego Tadeo González, en la importante tertulia que tenían los poetas en Salamanca (Flor, 1982; Real de la Riva, 1948). Cadalso escribe importantes odas anacreónticas que captan su postura juguetona y frívola: *A un amigo, sobre el consuelo que da la poesía*, *¿Quién es aquel que baja?*, *A las bodas de Lesbia*, *Vivamos, dulce amigo*, y otros.

La mera imitación de Anacreonte o de Catulo no caracteriza en sí la poesía rococó en el siglo XVIII. La poesía de Cadalso, como la de los otros poetas de la segunda mitad del siglo, contiene ejemplos de las formas líricas tradicionalmente españolas. Pero a su vez escribe una imitación de Catulo en la que capta el juego entre un dulce pajarillo y el cuerpo de su amante, algo que hará Meléndez más tarde con excelentes resultados. Cadalso transfiere su pasión amorosa al pajarito de Lesbia, que «ya se estaba en su seno / ya daba un vuelecito / al uno y otro lado», tal como quisiera el mismo poeta. Estos poetas dieciochescos aportaban un nuevo elemento sensual, que presentan con atrevido detalle: el cuerpo femenino, reflejado en espejos, tocado por las leves gasas de su ropa y acariciado por brisas y palomas. Los rostros, cabellos, ojos, risas, dientes, manos, cinturas, pechos y senos de las amantes aparecen descritos en estas poesías continuamente, siempre recordando al lector el elemento sensual. Es sin duda Juan Meléndez Valdés («pues Venus te da aliento», le dice Cadalso), el máximo representante de la poesía rococó sensualista en el siglo XVIII (Cueto, *op. cit.*, pág. 65).

Con Meléndez Valdés, el sensualismo rococó se transforma en pleno erotismo. Este erotismo, sin embargo, se expresa a través de unos versos elegantes y

líricos que captan, tanto en el léxico como en la estructura, la deliciosa frivolidad y gracia de la poesía rococó dieciochesca:

Una característica inmediatamente perceptible de la poesía de Meléndez Valdés es su subido tono erótico, especialmente llamativo porque no hay nada parecido en la tradición artística española. Como es sabido, los artistas españoles del Renacimiento y del Barroco no sólo obviaron las más escandalosas manifestaciones del clasicismo mitológico, sino que cuando las usaron lo hicieron cuidando de dejar a un lado las connotaciones sexuales y realzando la dimensión moral o religiosa (Herrero, 1975, pág. 211).

Lo que aporta Meléndez a la poesía de su época es una fina sensibilidad erótica y elegante, muy distinta del tono más mundano y grosero de las poesías eróticas de, por ejemplo, Quevedo. Herrero comenta dos poesías de Bernard de Bonnard, duque de Bernis, que Meléndez posiblemente imita en *Los hoyitos* y en *La primavera*, notando el uso estructural de ciertos elementos (nieve, bosque, pajaritos, animales) en ambos poetas (Demerson, 1962; Polt, 1988, pág. 129). En *Galatea o la ilusión del canto* Meléndez sigue *Le cabinet de toilette* de Parny, pero lo importante es el uso que hace de las porcelanas, palomas, perlas, música y deseo sensual que inspiran en él estos versos.

El Rococó poético y pictórico del XVIII es la degradación del ideal cristiano del Renacimiento; la contemplación de lo espiritual se transforma ahora en la contemplación (a veces de una manera casi a lo *voyeur*) del cuerpo femenino. Reina el mundo de los sentidos, lo que no nos sorprende en la España poslocukiana: la estética rococó sólo refleja una realidad social, como prueba Carmen Martín Gaité en su delicioso estudio sobre *Usos amorosos del XVIII en España*. El Rococó poético español aporta un nuevo lenguaje literario, un lenguaje sensual, delicado, juguetón y elegante. Además, intensifica el uso de elementos lingüísticos como la aliteración, la onomatopeya y los diminutivos (especialmente notables en los versos de Meléndez) para crear aquel ambiente precioso.

4.2.3. La poesía erótica

La línea entre la poesía sensual-erótica y la obscena no está nada clara. Conviene distinguir entre la poesía de refinado tono erótico (como la de Meléndez) y la de intención obscena-erótica, es decir, las poesías escritas para incitar o los instintos sexuales o la risa de los lectores, y que se expresan con un lenguaje mucho más directo. Lo grosero y lo carnal, que se reprime en las poesías más elegantes y refinadas del Rococó, aparece en los versos obscenos que se escribían para suscitar la carcajada de los amigos en las tertulias o que circulaban en forma de pliegos de cordel eróticos (Fernández Nieto, 1980, pág. 48). Estas poesías son fáciles de identificar porque son las que normalmente fueron prohibidas en su época (el *Índice* de la Inquisición es buena fuente de información sobre la poesía prohibida); circularon sólo en forma manuscrita entre amigos, o fueron publicadas en ediciones secretas, anónimas y muy limitadas. La vena de poesía erótica diecio-

chesca es muy rica, aunque todavía bastante desconocida entre los críticos y lectores actuales, quienes con frecuencia caracterizan el siglo XVIII como un siglo «frío» y demasiado racionalista. Como observa Rogelio Reyes, «prescindir de él [el verso “obsceno”] equivalía a olvidarse de una faceta tan genuinamente dieciochesca como la otra, la de la poesía seria» (1989, pág. 5). Erotismo, pornografía, obscenidad: será difícil, si no imposible, definir tales términos aquí, y, así, se comentarán aquellas poesías que enaltecen la carnalidad y el deseo erótico y sensual en términos más directos de los que se suelen usar en la poesía publicada. Para Reyes, aquel erotismo incluye «lo estrictamente carnal, de la pasión amorosa en su sentido más primario, con las notas de lubricidad, obscenidad y jocosidad que con frecuencia le son propias» (*Ibid.*, pág. 6). No debe sorprender que el siglo XVIII, tan conectado estéticamente con la antigüedad clásica, tenga «otra cara» que revela una rica vena de poesía erótica, dada la afición de los modelos (Catulo, Ovidio, Juvenal, Marcial) a este género literario. Los grandes maestros de la poesía dieciochesca —los dos Moratines, Iriarte, Samaniego, Iglesias de la Casa, etc.— contribuyen a la vena erótica. «El picante erotismo de que tantas veces hacen gala era un signo de su época, dominada no sólo por el racionalismo normativo, sino muy principalmente por el sensualismo de origen empirista» (*Ibid.*, pág. 8).

Quizá el ejemplo más conocido hoy en día de la poesía erótica dieciochesca sea el largo poema didáctico-cómico de Moratín padre, *El arte de las putas*. *El arte* circuló en forma manuscrita y fue prohibido por el Santo Oficio en 1777; permaneció inédito hasta 1898. Leandro no lo mencionó en la corta biografía de su padre que escribió, y, más tarde, Menéndez Pelayo, sin poder ni siquiera escribir el título en letras de molde, lo califica como «una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista, de la moral utilitaria y de la teoría del placer» (Menéndez Pelayo, 1963, V, pág. 304). Pero Moratín no fue tan heterodoxo: la misma necesidad reformadora que inspiraba sus grandes obras dramáticas y poéticas se trasluce igualmente en este poema que defiende la importancia de las «reglas» aplicadas a la vida de las rameras madrileñas, principalmente para evitar o disminuir el peligro de las enfermedades venéreas (Gies, 1980, pág. 321). El poema consta de 1.995 versos endecasílabos pareados en cuatro cantos. Recoge todos los temas preferidos de Moratín: el Madrid contemporáneo, el mundo de los toros, el mundo de la farándula, la tradición literaria española y clásica (hay referencias directas e indirectas a Juvenal, Marcial, Ovidio —véase Cristóbal, 1986—, Catulo), la mitología, la importancia de la reforma social y de las reglas artísticas, la decadencia del teatro español y, más que nada, el gozo y el peligro de la actividad sexual. Como hizo en *Diana o el arte de la caza* (1765), aquí, con tono burlesco y obsceno, escribe un arte de cazar putas en las mismas zonas de la capital que descubrirá Goya unos años después. Dibuja un mapa moral de un Madrid sumergido en el vicio, es una ruta, una guía imprescindible por el «Madrid la nuit».

Moratín invoca a Venus para ayudarle a notificar al «orbe con cuál arte / las gentes deberán solicitarte». Quiere enseñar, instruir a los jóvenes en el delicado arte de la práctica del amor carnal en una obra que para Edith Helman es «un tratado didáctico prosaico» (Helman, 1970, pág. 223). Sorprende lo

directo y lo grosero del lenguaje empleado por el llamado «padre del Neoclasicismo español» si no recordamos que Moratín intenta no sólo instruir, sino también divertir, especialmente a sus amigos de la tertulia de la Fonda de San Sebastián.

Moratín recurre a lo que es natural para justificar sus argumentos, pretendidos o reales. Duda de la felicidad duradera dentro del matrimonio, propone los beneficios del divorcio y rechaza la castidad por opuesta al instinto natural del hombre. Una vez aceptado el hecho del apetito sexual, Moratín aboga por satisfacerlo de manera segura a través de la prostitución regulada, que a la vez protegerá a jóvenes y casadas. Para mejorar la sociedad sugiere reformar la educación con métodos que rechazan los preceptos en favor de una concienciación de los problemas por el alumno. Quizá la propuesta más revolucionaria sea la aceptación de que los valores sexuales resulten del adoctrinamiento social y no de un esquema inherente al hombre o establecido por la religión.

Otro de los máximos representantes de la poesía obscena del siglo XVIII es Félix María Samaniego, que escribe una larga serie de poemas festivos y «cuentos verdes» sobre los placeres corporales. Estos versos son la «cara oscura» del anacreontismo, de los gozos sensualistas del vino y de la mujer. Jovellanos, después de pasar una noche con él en Tolosa en «graciosísima conversación», recuerda algún que otro cuento de Samaniego como «saladísimo». En *El país de afloja y aprieta* el poeta fantasea una orgía de «vivir en un perpetuo priapismo, / gozando mil mujeres diferentes» (Reyes, 1989, pág. 52), expresado en términos gráficos cuya intención fue, se supone, hacer reír a sus amigos. Samaniego —cuyos triunfos en la poesía erótica superan en mucho sus conocidas (y tibias) fábulas— capta uno de los temas más populares de la poesía obscena del siglo XVIII: el anticlericalismo. Entre las muchas poesías anticlericales de Samaniego figuran *La receta*, que hace burla de unas monjas; *La reliquia*, que satiriza a un confesor lascivo, y *El voto de los benitos*, que critica a un benedictino lujurioso. En una de las poesías más suaves e inofensivas de este grupo, *La campanilla*, escribe:

Preguntó en el Paular un forastero / el uso de una grande campanilla / que veía en el claustro; y el portero / le respondió: «el oírla es maravilla, / porque sólo se toca cuando fiero / el tentador carnal los frailes pilla», / a que el curioso replicó guiñando: / «pues, padre, estará siempre repicando».

Estos versos cómicos, chispeantes y obscenos contribuyen a una vena de «subliteratura» que circulaba de mano en mano, de boca en boca, entre los intelectuales más respetados de la sociedad ilustrada. El poder de la Inquisición y la censura eclesiástica no pudieron acallar esta divertida actividad, sino que la forzaron a vivir en un mundo clandestino, reprimido y anónimo.

El mismo tono directo y obsceno se nota en los numerosos versos escritos y publicados anónimamente. El refinado gusto rococó se exagera en la poesía erótica-obscena y pierde en delicadeza lo que gana en humor. Así, como escribe Emilio Palacios Fernández: «La literatura erótica es, pues, una corriente muy característica de nuestro siglo XVIII» (1976, pág. 29).

4.3

La poesía ilustrada**4.3.1. Una meditación reformista en verso**

El término *poesía ilustrada* describe composiciones en las que aspectos destacados del pensamiento de las Luces ocupan un papel importante. Su utilidad fue propuesta por Joaquín Arce (1966) y desde su puesta en circulación ha sido utilizado por él (1970, 1981) y otros críticos para describir un campo temático de la poesía dieciochesca. En muchos casos puede ser sustituido por el término más preciso de *poesía filosófica*, que subraya su relación con la historia de las ideas (Abellán, 1982; Aguilar Piñal, 1981). El concepto de *poesía ilustrada*, sin embargo, abarca, por añadidura, composiciones, a veces poesías de circunstancias, que exaltan hechos, personas o instituciones relacionados con las Luces y cuya naturaleza sobrepasa los límites de la poesía filosófica.

Un inconveniente del calificativo «ilustrada» aplicado a la poesía es que puede llevar a ambigüedades. El adjetivo «ilustrado», al igual que el sustantivo «Ilustración», se emplea muchas veces como sinónimo de siglo XVIII. En la práctica, podría ser difícil saber cuándo poesía ilustrada significa la poesía que da importancia a ideas de las Luces y cuándo se refiere a poesía escrita entre 1700 y 1800 (ó 1808). En este caso llevaría a más confusión aún, porque la poesía que trata explícitamente temas de las Luces sólo se perfila claramente a mediados de la década de 1770.

La palabra «ilustrado» suele referirse hoy en día al conjunto de ideas que tienen sus orígenes en los cambios científicos y filosóficos producidos en los siglos XVI y XVII y que culminaron en las últimas décadas del XVIII (Abellán, 1981; Gay, 1977; Herr, 1971). Su efecto fue alterar radicalmente la actitud de una minoría culta con respecto a la naturaleza de la verdad, llevándola a cuestionar las verdades establecidas. En conjunto, significaba una revolución mental que paulatinamente rechazaba un concepto estático del conocimiento, del universo, de la sociedad, de la metafísica y del hombre. No sólo afectaba a cada una de estas áreas individualmente, sino también a cómo se relacionaban entre sí. Las consecuencias más notables fueron la aceptación de la posibilidad del progreso y el planteamiento de la felicidad como meta de la vida. Al mismo tiempo llevaba a cuestionar aquellas prácticas que impedían la consecución de estos fines, extendiéndose a tener consecuencias políticas y sociales.

El alcance y efectos de estas actitudes fueron distintos en los diversos países donde se experimentaron, y variaban según las condiciones y costumbres prevalentes. Existe una tendencia dentro de la historiografía a identificar la Ilustración con la francesa y a juzgar lo que ocurrió en otros países en comparación con Francia. Últimamente los historiadores han reaccionado frente a esta postura, empezando a distinguir las características propias de las Luces en cada país (Venturi, 1972, págs. 1-51, 154-164). De acuerdo con los esquemas anteriores era posible argüir que España no tuvo Ilustración, juicio que ahora sería insostenible.

El mayor propagador del pensamiento de las Luces en España fue Feijoo, cuyas publicaciones desde 1726 afectaron a sus lectores de dos maneras. Por un lado, les inculcaba una actitud, la manera escéptica de enfocar las verdades establecidas. Por otro, transmitía y sintetizaba información sobre las nuevas ideas filosóficas y científicas. Abogaba por un eclecticismo filosófico en el que el método empírico era preeminente. La expresión de su pensamiento era cautelosa, desenvolviéndose dentro de las restricciones impuestas por las instituciones represoras, particularmente la Inquisición, pero la fe profunda de Feijoo no le impidió atacar la superstición y el error propagados en nombre de la Iglesia. Sus Discursos y Cartas se reeditaron constantemente a través del siglo, encontrando nuevos lectores hasta bien entrado el siglo XIX. Por fortuna, cuando murió, en 1764, la embrionaria prensa periódica, tanto de ensayo como de información, empezaba a alimentar el deseo de los españoles cultos de informarse, discutir y analizar.

Este cuadro de aparente progreso cultural necesita tener en cuenta las fuerzas opuestas a las Luces en España, especialmente las centradas en la Iglesia católica (Defourneaux, 1963; Domergue, 1982, 1984). La expresión de ideas heterodoxas, aun declarando que eran erróneas, no resultaba fácil, y era frecuente que en las Universidades los profesores creyeran una cosa y enseñaran otra, caso de la teoría copernicana frente al sistema de Ptolomeo. Sin embargo, algunos clérigos abrazaron aspectos del nuevo pensamiento que parecían coincidir con el Evangelio, y sus prácticas religiosas se reforzaban con el nuevo espíritu. En España esta corriente de Ilustración cristiana afectó a muchos fieles y se evidencia en las ideas sobre beneficencia, educación y moralidad (Appolis, 1966).

La idea de una Ilustración anticristiana en España, propagada por Menéndez Pelayo en el siglo XIX, ya no puede sostenerse (Menéndez Pelayo, 1963, VI, págs. 233-349). En cada país, el examen y crítica de lo ya existente se llevó a cabo dentro de las coordenadas de lo posible. En España la Ilustración significaba la ampliación del terreno abierto a la crítica y una lucha por eliminar prácticas supersticiosas contrarias al cristianismo.

Considerar seriamente la Ilustración es evaluar el grado de reto que presentaba a lo establecido en cada aspecto de su ideario y examinar cómo las resultantes acciones eran consecuencia de la interacción con el nuevo pensamiento. La tendencia a emplear el término «ilustrado» para calificar a ciertas figuras prominentes no debe ocultar el hecho de que las Luces podían iluminar unas áreas y no otras, y con distintos grados de intensidad. Un reformador podía querer disminuir los privilegios de la nobleza pero no los del monarca, o viceversa. En unas áreas existían presiones coercitivas para impedir cambios; en otras había mayor libertad para criticar. El grado de Ilustración no es uniforme y conviene tener en cuenta los distintos niveles de intensidad.

La composición de poemas sobre temas de las Luces resulta de la confluencia de dos tendencias:

1. La influencia de la concepción filosófico-científica del mundo natural y humano, identificada con las Luces, que la convirtió en asunto de interés digno de celebrarse en forma poética.

2. La vuelta a la tradición poética clásica, cuyo sistema de géneros incluía la práctica de tratar temas filosóficos y científicos.

A partir del medio siglo, la vuelta al clasicismo, evidente ya en escritos teóricos y visible cada vez más en las composiciones poéticas, abre la posibilidad de renovar viejas formas y experimentar con sus tradicionales temas. En 1737, el compendio de teoría clásica de Ignacio de Luzán, *La poética*, había propuesto un concepto utilitario de la poesía. Las composiciones que enseñan directamente, como las *Geórgicas* de Virgilio, entran en la categoría de didácticas, pero de acuerdo con el ideario neoclásico, Luzán aprueba también la poesía lírica que instruye indirectamente: «todas las composiciones líricas que contienen alabanzas de las virtudes y de las acciones gloriosas son utilísimas por los buenos efectos que causan en quien las lee» (Luzán, 1977, pág. 194). Cuando vuelve a ocuparse de la poesía didáctica, los campos que menciona abarcan toda la sabiduría humana. Si un poeta «debe saber de todo, no ha de ser eso para despachar su doctrina y ostentar su comprensión y estudio, sino para no decir cosa alguna que le manifieste ignorante y para hablar con propiedad en todas materias» (*Ibíd.*, pág. 198).

El primer poeta clasicista del siglo XVIII que emplea una amplia gama de géneros es Nicolás Fernández de Moratín. En sus poemas serios publicados a partir de 1764 recurre a las tres formas clásicas establecidas por Horacio: epístolas, odas y sátiras (Deacon, 1980). A partir de Moratín, la vena más fecunda para la poesía con miras filosóficas venía de Horacio y sus imitadores. En la década de 1770, parece que se descubre al poeta inglés Alexander Pope (Effross, 1966). Una traducción francesa de su *Essay on Man* se encontraba en la biblioteca de Olavide en Sevilla, donde lo podrían conocer amigos como Jovellanos y Trigueros (Defourneaux, 1959, pág. 481). Otro lector de Pope es Tomás de Iriarte, que además sabía inglés (Glendinning, 1968). Pope había empezado con poemas pastoriles y ligeros, pero pronto tuvo la ambición de «moralizar su canto». Escribió unas *Imitations of Horace* (1733), traducciones y adaptaciones al ambiente de su época de las odas, sátiras y epístolas del poeta latino. Poco después, bajo la influencia de Henry St. John, vizconde Bolingbroke, compuso su *Essay on Man* (1733-1734), un poema en cuatro partes en que hace un retrato del hombre en todos sus aspectos a la luz de la nueva filosofía, pero al mismo tiempo dentro de los límites de la ortodoxia de la religión católica que profesaba (Mack, 1985, págs. 522-544). La popularidad del poeta inglés se extendió a Francia, donde aparecieron ediciones bilingües de sus obras.

Animados por el ejemplo de Pope, tanto Trigueros como Tomás de Iriarte dedican por primera vez composiciones enteras a temas de las Luces. Los poemas de Cándido María Trigueros empiezan a publicarse en 1774, y, sin duda influido por su uso en Inglaterra, Trigueros emplea la expresión *poesía filosófica* para describirlos (Aguilar Piñal, 1981, págs. 25-27). A partir de su puesta en circulación en 1774, el término se emplea para denotar composiciones cuyos temas resaltan la importancia del nuevo pensamiento, que, según la terminología del siglo, incluía las ciencias bajo el nombre de filosofía natural. Los poemas de Iriarte, que toman la forma de epístolas, se inspiran no solamente en Pope sino también en Boileau y en el poeta satírico alemán

Gottlieb Wilhelm Rabener (Iriarte, 1787, II, pág. xii). Las composiciones de Iriarte serían conocidas en los círculos del autor —Moratín y Cadalso eran buenos amigos—, aunque no se publicaron hasta 1787. Desde 1773, Cadalso, el destinatario de varias de ellas, estaba en Salamanca, y quizá a través de él los poemas llegarían a Meléndez, González y otros (Glendinning, 1962, págs. 138-140).

El nombre tradicionalmente asociado con la implantación de una poesía más filosófica es Jovellanos, que en su epístola primera de 1776, *Carta de Jovino a sus amigos salmantinos*, sugiere a Meléndez Valdés, Fr. Diego González y Fr. Juan Fernández de Rojas que eleven el tono de sus composiciones (1984, págs. 85-96). Sugiere a Meléndez que escriba poemas épicos, y a Fr. Diego González recomienda poesías filosóficas sobre temas morales, sociales y sagrados. La correspondencia de Meléndez en esta época revela claramente su admiración por la obra de Pope.

En 1782, en la «Carta primera» de sus *Cartas del viaje de Asturias*, Jovellanos relata un encuentro con Meléndez y describe el género de poesía favorecido por su amigo, y, de acuerdo con la crítica clásica, la llama «poesía didascálica». El cambio en Meléndez, según Jovellanos, fue que decidió dejar el amor para «remontarse a objetos más grandes y sublimes. En consecuencia emprendió varias composiciones morales llenas de profunda y escogida filosofía»; «podrá imitar algún día a Lucrecio y al amigo de Bolingbroke [es decir, Pope] con igual gloria» (1981, I, págs. 62-67). El resultado fue que antes de 1785 Meléndez había compuesto, aunque no publicado, varios poemas de estilo filosófico.

Otros autores de poemas que tocan temas de las Luces reconocen una deuda directa con poetas clásicos. Montengón y Arroyal recurren a los ejemplos de Horacio, Píndaro e imitadores españoles como Luis de León, Herrera y los hermanos Argensola. Venga de donde viniere la inspiración inmediata de las composiciones —debe recordarse que Pope, al igual que Boileau, se inspiró en Horacio y la tradición clásica—, en la década de 1780 la nueva corriente está establecida. Existen formas cuya temática y tono, empleados por poetas neoclásicos en latín, alemán, francés, inglés y español, constituyen algo parecido a un nuevo género.

4.3.2. Sus grandes temas

Dentro de la poesía ilustrada es posible identificar distintas áreas de donde se derivan los nuevos temas poéticos¹:

1. La filosofía.
2. Las ciencias.
3. La moral.
4. La política.
5. La religión.

¹ Arce propone que el tema de las nobles artes sea ilustrado sin argüir el caso por extenso (1981, págs. 278-291). La popularidad del tema tiene que ver más con las doctrinas estéticas classicistas que con la filosofía de las Luces. Enlaza con la estética horaciana de *Ut pictura poesis* y el mimetismo que subyace el estilo clásico en la pintura (Lee, 1982).

1. *La filosofía.* El deseo de saber, de propagar los conocimientos y de celebrar a las personas e instituciones dedicadas a perseguir la verdad es un tema implícito en muchos poemas y explícito en otros. Nicolás Moratín elogia la prensa por su papel de divulgadora de conocimientos y a Feijoo por transmitir la sabiduría de los nuevos filósofos. Casi medio siglo después, Quintana elogia la invención de la imprenta precisamente porque transmite ideas e instrucción a la población. En la década de 1780, poetas como Jovellanos y Meléndez intentan establecer una jerarquía en los conocimientos filosóficos dando preferencia a la moral sobre el puro saber. Trigueros, en su poema *La reflexión*, distingue la importancia del entendimiento sobre el simple conocimiento. En una fábula de Samaniego los conocimientos de la experiencia se exaltan sobre la especulación en el vacío, y varios poetas exhiben su escepticismo sobre conocimientos no apoyados en la experiencia. Sólo en escritores opuestos en parte a las Luces, como Torres Villarroel o Forner, se encuentra un rechazo de la educación y el deseo de saber. En escritores temerosos de la censura eclesiástica se encuentran avisos sobre los peligros de avanzar demasiado en la búsqueda de conocimientos secretos accesibles sólo a Dios, y los expedientes inquisitoriales revelan que su miedo tenía buen fundamento (Defourneaux, 1963).

En poemas de Tomás de Iriarte y Leandro Moratín se resalta la importancia de viajar para educarse. Abundan referencias a instituciones como las sociedades económicas, que transmiten conocimientos útiles. Muchos de los poetas, Nicolás Moratín, Cadalso, Meléndez y Jovellanos entre otros, pertenecían a las sociedades económicas, cuyas actividades se celebraban en composiciones poéticas recitadas en actos públicos. Mezclando lo filosófico con lo político, varios poemas elogian al rey o sus ministros por ilustrar al país. Por un lado, la poesía celebra la verdad y, por otro, satiriza el error y la ignorancia.

2. *Las ciencias.* Las ciencias en sí no asumen gran importancia como tema poético en España. No abundan poemas dedicados a las ciencias, como fue el caso en Inglaterra durante el siglo XVIII (Jones, 1966). Las ciencias eran peligrosas por el riesgo de incurrir en posturas heterodoxas incluso en un aspecto como la preferencia por Copérnico sobre Ptolomeo. Las explicaciones de los orígenes del mundo suelen coincidir con la versión bíblica, como en *Las edades* de Diego González. El mundo del espacio se concibe como motivo de admiración más que como tema de investigación. Newton parece ser el científico más admirado, hecho que provoca gran irritación en Forner. Trigueros y Meléndez ponen énfasis en la coordinación del universo, recurriendo a la teoría de la gran cadena del ser que asignaba cada aspecto de la vida animada e inanimada a una posición decidida por Dios (Lovejoy, 1936). Curiosamente, es Luzán, muerto antes del florecimiento de las Luces, quien revela con mayor claridad conocimientos precisos de varias ciencias, como las teorías de Newton sobre la gravitación, el movimiento y la óptica.

Uno de los pocos poemas extensos de tema científico es el didáctico de José Viera y Clavijo *Los aires fijos*, que se ocupa de la física moderna (Millares Carló, 1932, pág. 533; Sempere y Guarinos, 1969, VI, págs. 155-158). Quintana ensalza la importancia de la vacuna, pero el interés del autor se centra en los efectos benéficos para la humanidad. María Rosa Gálvez escribió una *Oda en elogio de las*

fumigaciones de Morvó establecidas en España a beneficio de la Humanidad, haciendo relucir en el título la misma orientación que Quintana (Serrano y Sanz, 1975, I, págs. 454-455). En general, el interés por las ciencias se subordina a otros valores como la moral o la religión. Las referencias científicas se integran en el conjunto de los intereses intelectuales, y en contados casos adquieren entidad propia.

3. *La moral.* De todos los temas de las Luces predomina la preocupación moral. Unos escritores usan el término «poesía moral» para calificar poemas que discuten casos de ética, como *El egoísmo* de Tomás de Iriarte. Algunos poemas descubren nuevas actitudes. La benevolencia se ensalza tanto entre naciones —para que no haya guerras y las naciones vivan en paz— como entre individuos. La amistad ocupa un lugar importante entre los temas de poemas íntimos interpersonales, como las epístolas de Jovellanos, Meléndez y Cienfuegos. Las actitudes caritativas también reciben atención. Se alaba la beneficencia del rey, de los ministros y de los políticos, y se condena a la nobleza por no dar socorro a los pobres o a los labradores necesitados. El comportamiento caritativo de un obispo se alaba en un poema de Arroyal, mientras el derroche de la nobleza en objetos de lujo se critica en Jovellanos, Meléndez y Samaniego. La sexualidad se explora en *El arte de las putas* de Nicolás Moratín, y las modas como el cortejo o la relajada moral sexual de hombres y mujeres reciben la condena de Jovellanos y Meléndez. El comportamiento suele ser tratado como conducta que se puede alterar, y no en los términos tradicionales de pecado.

4. *La política.* Las estructuras políticas eran en general un tema intocable. No obstante, los poetas sugieren actitudes políticas por sus alabanzas. Iriarte incluso se atreve a resaltar la libertad política de los ingleses. Meléndez y Quintana apoyan la libertad de expresión sin precisar demasiado. La política económica es tema preferido en varias poesías de Arroyal, Montengón, Iriarte, Samaniego y Quintana, y se elogian acciones que traen mayor prosperidad. El noble ocioso es tratado con desprecio por casi todos los poetas, desde Nicolás Moratín hasta Quintana. Se critican sus costumbres, su inmoralidad y a veces su falta de solidaridad social. Por contraste, las injusticias sociales sufridas por los campesinos reciben atención en composiciones de Samaniego, León de Arroyal, Meléndez y Jovellanos. Un labrador de Arroyal y un carpintero de Cienfuegos son propuestos como modelos de virtud. El campo de la política, sin embargo, era arriesgado, como evidencian las críticas lanzadas contra algunos poetas.

5. *La religión.* La peligrosidad del tema de la religión es evidente en la poca atención que recibe, especialmente desde una perspectiva crítica. *La barca de Simón* de Tomás de Iriarte, que ataca la acumulación de riqueza por la Iglesia, no se publicó hasta varias décadas después de la muerte de su autor. Arroyal, en cambio, despliega su catolicismo ilustrado cuando elogia la beneficencia de dos obispos. La influencia del catolicismo se ve en los poemas filosóficos en general. En Meléndez Valdés y Jovellanos se encuentra una síntesis entre la nueva filosofía y la fe. Sin embargo, para la mayoría de los poetas el cambio de perspectivas producido por el nuevo pensamiento desplaza el uso de temas metafísicos asociados con la teología. La adoración divina da lugar a la reverencia ante el universo. Las maneras de referirse a Dios se diversifican, a veces alejando la identi-

ficación del creador del universo con el Dios cristiano, llevando a sospechar un aumento de posturas deístas.

En algunos casos los nuevos descubrimientos refuerzan las convicciones religiosas. Las maravillas del universo, tanto las estrellas como los organismos diminutos revelados por los microscopios, subrayan el poder divino. Los descubrimientos proporcionan una nueva razón para celebrar al Dios cristiano. A pesar de la existencia de poetas que eran curas o frailes, la práctica poética del siglo denuncia un relativo abandono de ciertos temas, como, por ejemplo, el énfasis en Cristo, la salvación y el respeto por los santos. La Virgen María es tema de un soneto de Leandro Moratín, pero no figura en los poemas religiosos de Montengón. El contraste con el siglo XVII es marcado a este respecto.

4.3.3. Sus géneros

Uno de los aspectos menos comentados en la crítica de la poesía ilustrada, hasta ahora, atañe a las formas genéricas empleadas. Lo que está claro es el predominio de un reducido número de géneros y la preferencia por tres formas: la oda, la epístola y la sátira. El uso de formas intencionadamente instructivas, como el largo poema didáctico o la fábula, es menos extendido y su alcance parece más limitado. Como se verá, el poema didáctico no gozó de mucho favor en el siglo XVII en España, y ninguno de los compuestos provocó una reacción muy positiva con excepción de *La música* de Tomás de Iriarte. La fábula tuvo éxito primero para explicar y dilucidar ideas literarias en las *Fábulas literarias* de Iriarte, y después para fines morales y de instrucción de la juventud en Samaniego. Samaniego era más experimental que Iriarte, pero su empleo del género para temas filosóficos no es muy amplio.

La oda era la forma más popular, con una flexibilidad idónea para expresar ideas. Las odas de Píndaro celebraban héroes atléticos, pero la forma fue extendida por Horacio para elogiar a personas y sus cualidades. En España, Luis de León la utilizó para hacer estudios íntimos de personas que admiraba, además de extenderse a temas más abstractos como la esperanza, el conocimiento de sí mismo o la música. Arroyal es quien mejor sintetiza la capacidad de la oda al comentar de Píndaro: «Trató en sus odas casi cuantos asuntos se ofrecen en la vida civil; porque hace ofertas a los dioses, alaba a los héroes, baldona a los malvados, se burla de las cosas ridículas, se queja de sus contratiempos, convida a sus amigos, da lecciones de filosofía, y en fin su lectura convence el que la oda es a cualquier cosa acomodable» (1784a, pág. III). La oda servía de esta manera para dirigirse al gran público, apelando a los valores cívicos comunes.

La epístola, por contraste, es íntima, y dirigida a los amigos. Los valores que celebra son personales, y de nuevo la fuente principal es Horacio (Menéndez Pelayo, 1951). El poeta latino trata la amistad y los gustos del individuo, temas favorecidos por la élite educada. La epístola sirve para comunicar preocupaciones personales y las del grupo al que se pertenece. Sirve también para dar consejos y puede ser un complemento de las cartas privadas. Las mejores epístolas derivan su complejidad de las personalidades del remitente y del receptor, y revelan cómo participan de los ideales de las Luces.

La sátira sirve para criticar la sociedad, como también lo hace en grado menor el epigrama. Sólo León de Arroyal aprovecha el epigrama de manera efectiva para composiciones morales, si bien su brevedad le impide tratar temas complejos. Los modelos clásicos de la sátira, Horacio y Juvenal, proporcionan estilos contrastados: Horacio es más suave y se concentra en el vicio; Juvenal es cortante y se preocupa menos de la posible ofensa que pueda causar. En el siglo XVIII la sátira podía traer consecuencias políticas. Era la forma usada para criticar al poder y a menudo circulaba de forma clandestina. Era temida por las autoridades, y llevaba a prohibiciones y recogidas. A raíz de los motines de 1766 el Gobierno las prohibió, por haberse usado para formentar los disturbios (Domergue, 1982, págs. 45-62). En el caso de las *Sátiras* de León de Arroyal nunca llegó el momento apropiado para que el Consejo de Castilla permitiera su impresión (*Ibid.*, págs. 115-116).

4.3.4. Primeras manifestaciones

En el período anterior al reinado de Carlos III (1759-1788) sólo se encuentran aisladas referencias poéticas a las ideas de las Luces. En *A mi pensamiento* (Cueto, 1952-1953, I, págs. 15-16) de Gabriel Álvarez de Toledo, el poeta dialoga con su «errante pensamiento», explorando las bases del conocimiento y rechazando los datos de los sentidos: «No a los sentidos oigas; / que es pretensión errada / que conozca el sentido / lo que al entendimiento se recata.» El poeta termina afirmando la base teológica de la verdad: «Dios es el bien que buscas, / ¡y tu ciega ignorancia / aquel inmenso todo / busca en las criaturas, en la nada!» Eugenio Gerardo Lobo menciona a varios pensadores modernos en un romance, explicando que «acompañó a un regalo de perniles y chorizos al excelentísimo señor conde de Aguilar» (quien fue muy dado a la filosofía moderna) (Polt, 1975, págs. 50-52). El consejo del poeta es: «Deja a Cartesio, a Diveo, / Maignan, Gasendo y Bacón, / que aunque todos saben bien, / un pernil sabe mejor.» La falta de referencias de este tipo en otros poemas suyos sugiere que sólo aparecen por pertenecer al mundo intelectual del conde.

Un autor nacido en el siglo XVII, en quien sería de esperar influyera notablemente la revolución filosófico-científica, es Diego de Torres Villarroel (1694-1770). Su profesión de catedrático de matemáticas en la Universidad de Salamanca le acercó por obligación al nuevo pensamiento, y, sin embargo, es ésta una temática que evita en sus poemas. Dos sonetos suyos tocan las nuevas ideas: *A un letrado que escribió un papel contra la astronomía* (Cueto, *op. cit.*, pág. 56), en que aconseja al letrado que se ocupe de lo suyo, y *La mucha lección de libros suele ser dañosa* (*Ibid.*), que se opone frontalmente a las Luces, afirmando al final una ortodoxia católica. El misterioso Jorge Pitillas, autor de una *Sátira contra los malos escritores de este siglo* (*Ibid.*, págs. 91-94), muestra un escepticismo burlón sobre el uso de términos científicos y defiende la ortodoxia aristotélica: «También yo soy al uso literato, / y sé decir *romboides*, *turbillones*, / y blasfemar del viejo *Peripato*.»

De los poetas activos en el reinado de Fernando VI (1746-1759), el más interesante por sus ideas es Ignacio de Luzán (1702-1754), cuya curiosa fábula épica

Juicio de París renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor (*Ibíd.*, págs. 111-115), de 1746, fue incluida en el *Parnaso español*. El editor comentó que «la erudición es acendrada y exquisita, aunque no siempre se podrá reputar por oportuna», refiriéndose, sin duda, a donde Luzán hace alarde, con plena justificación, de sus conocimientos científicos. Un pastor está invitado a decidir quién debe llevar la palma de la victoria en una disputa alegórica entre el Poder, el Ingenio y el Amor. El dominio del Ingenio incluye las artes y las ciencias, lo que permite al autor revelar la exuberancia del mundo intelectual:

La proporción, el método y el arte, / la simetría, el gusto, la belleza; / el haber superado en cada parte / a la rica materia la destreza; / el orden con que todo se reparte; / la novedad de ideas, la fineza, / la variedad, ¿debióse en algún modo / al Amor o al Poder? ¿No es mío todo?

La creación del mundo está referida en términos ortodoxos: «esta grande fábrica divina, / de su mismo Hacedor según decreto, / el inmortal espíritu domina, / lo corpóreo y mortal está sujeto». En un evidente eco virgiliano, el Ingenio favorece la curiosidad por las ciencias: «Yo que seas feliz sólo pretendo, / las causas de las cosas conociendo»², antes de pasar a los orígenes de la vida: «Con mi favor entenderás profundo / de la naturaleza altos arcanos; / cómo de huevos, en sazón fecundos, / nazca todo viviente (aun los humanos).» Prosigue con la física, hablando de los átomos que Dios creó, revelando Luzán sus conocimientos de la teoría de la gravitación y del movimiento de Isaac Newton:

O bien cómo por todo el Universo / átomos crió Dios indivisibles, / y movimiento en todos muy diverso / para sus fines puso imperceptibles, / uniendo por lograrlos el disperso / conjunto de corpúsculos sensibles; / y cómo es grave todo cuerpo, y trae / por la fuerza que impele y la que atrae.

De la física pasa a la óptica: «Con qué presión del cuerpo luminoso / la luz hasta nosotros se propaga, / movido con impulso vorticoso / el sutil éter, que en el aire vaga.» Sobreviene una discusión de los fenómenos meteorológicos y el daño que puede ocasionar el clima, aludiendo a los desastres naturales causados por los volcanes. A continuación habla de la medición de la Tierra, sin duda una referencia a las expediciones de Jorge Juan. Sólo al final se revela Luzán más conservador cuando acepta el sistema ptolemaico, aunque pudiera no creerlo en realidad: «La tierra inmóvil su gran curso admira, / o bien voluble en torno a Febo gira.» Finalmente recomienda las Humanidades, tentando al pastor con las glorias de la historia.

² Al igual que la alusión de Moratín citada abajo, Luzán se refiere al célebre verso de Virgilio en su *Geórgica*, II, v. 490, «Felix, qui potuit rerum cognoscere causas». Era como lema para poetas que imitaban y admiraban a Virgilio. Demuestra lo íntimamente relacionado que estaba el gusto por temas de las Luces con la vuelta a la tradición poética clásica.

Desde el principio del poema el lector sabe que gana el Amor, y la tercera exposición explica por qué. El Amor trae la paz a las naciones y así el pensamiento del poema se enlaza con la tradición ético-moral de la filosofía dieciochesca. El poema de Luzán demuestra los extensos conocimientos del autor, pero, como ocurrirá después con otros poetas, las ciencias ceden en primacía a la filosofía moral.

4.3.5. La poesía de las Luces

El primer poeta destacado del reinado de Carlos III (1759-1788) es Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), cuya publicación *El Poeta* contiene composiciones serias y poemas de tema ligero. *Ejecutoria de la verdadera nobleza* (1944, pág. 17) recoge un tema renacentista con nueva relevancia en el siglo XVIII, resaltando el concepto utilitario de las clases privilegiadas: «Sepa que sólo es noble y es honrado / aquel que con verdades asegura / ser de sus mismas obras engendrado.» Otros poemas suyos renuevan géneros que serán explotados por autores posteriores deseosos de ilustrar al país. En la *Sátira III* (*Ibíd.*, págs. 33-34) Moratín critica los vicios y errores que ve en Madrid, mezclando elogios y condenas. Subraya la contribución de la prensa a la cultura, es escéptico frente a la filosofía cartesiana, muestra entusiasmo por la física, ataca la inmoralidad del teatro, está disgustado por los contrastes de riqueza («Ni sé cómo en el mundo se consiente / que un ciudadano tenga cien millones / y hambrienta perecer la pobre gente»), condena la importación de objetos de lujo, ataca al sistema gremial y critica la costumbre del cortejo. Abarca los mismos temas, aunque con tonos más filosóficos, en sus odas *Vanidad de las riquezas* y *Quietud del ánimo* (*Ibíd.*, pág. 38).

La composición más interesante de Moratín de la década de 1770 es un trasplante al Madrid dieciochesco del *Ars amatoria* de Ovidio, *El arte de las putas* (véase apartado de poesía erótica).

La elegía escrita por Moratín para la Sociedad Económica de Madrid en 1779 (*Ibíd.*, págs. 27-31) demuestra cómo sus actividades reflejan ideas de las Luces: Moratín elogia el mérito y trabajo, menciona los avances institucionales en el recorrido por Madrid, y celebra finalmente a los propagadores de las Luces.

Amigo de Moratín desde joven y beneficiario de una educación en el extranjero que le permitió perfeccionar sus conocimientos del francés, inglés y latín, además de darle acceso al pensamiento de la época, José de Cadalso (1741-1782) hace un brillante debut en el escenario literario a principios de la década de 1770. En su sátira en prosa *Los eruditos a la violeta* hace alarde de conocimientos de la filosofía moderna, pero tanto en esta obra como en las *Cartas marruecas* demuestra escepticismo sobre el hombre. Su exilio a Aragón, por haber escrito una sátira en prosa sobre los amores de la nobleza, lo llevó a escribir poesía, que publicó en 1773 bajo el título exculpatorio de *Ocios de mi juventud* (Glendinning, 1962, págs. 27-41).

Los temas son los tradicionales de amor y amistad, la pérdida de su amante y otros típicamente anacreónticos, a lo que alude en la portada poética:

«Todos de risa son, gustos y amores. / No tocaré materias superiores» (Cueto, *op. cit.*, pág. 248). Rechaza las ciencias y el verso épico y pindárico: «No mido, con inútil osadía, / cuánto anda el astro que preside al día, / ni celebro vilmente a los varones / funestos a la paz de las naciones.» La conciencia de temas poéticos más elevados nunca está lejos. En su *Epístola dedicada a Ortelio* (*Ibíd.*, pág. 258) imagina a su interlocutor, recomendándole que se dedique a asuntos más serios:

Del público derecho, que estudiaste / cuando tan sabias cortes visitaste; / de la ciencia de Estado y los arcanos, / del interés de varios soberanos; / de la ciencia moral, que al hombre enseña / lo que en su obsequio la virtud empeña; / de las guerreras artes que aprendiste / cuando a campaña voluntario fuiste; / de la ciencia de Euclides demostrable, / de la física nueva deleitable, / ¿no fuera más el caso que pensaras / en escribir aquello que notarás?

Su excusa por evitar estos temas es la variabilidad de la fortuna, sin duda una referencia a los riesgos para la propia carrera profesional que supone tratar asuntos políticos.

En 1774, Cándido María Trigueros (1736-1798) publicó anónimamente en Sevilla la primera parte de *El poeta filósofo o poesías filosóficas*. Hasta 1778, en ocho entregas, publica trece poemas centrados en el hombre o algún aspecto de su carácter o temperamento. Según Francisco Aguilar Piñal, Trigueros tenía la intención de publicar hasta veinticuatro composiciones, pero el ambiente represivo en Sevilla después de la condena inquisitorial de Olavide le haría desistir (Aguilar Piñal, 1987, págs. 141-151). En la «Carta del autor al editor», Trigueros se disculpa por la calidad de sus composiciones, calificándolas de «obras sin limar», escritas «cada poesía en el breve tiempo de una noche» (1774-1778, sin paginar). Dice que el «género de poesía es nuevo», como lo es el verso pentámetro. Invoca a su modelo, Alexander Pope, al principio del primer poema, dejando claro al mismo tiempo su propio concepto del hombre:

Dime, sublime Pope, tú, reflexivo genio, / que unes con arte tanto el juicio y el ingenio; / britano Horacio, dime, tú que con tal cuidado, / tú, que con tal acierto el hombre has estudiado, / dime, Pope, las señas de este soberbio nombre, / cuéntame en qué se funda la vanidad del hombre.

Una vez establecido el tema, el poeta contrasta el comportamiento del hombre en distintos países y edades, analizando su actitud frente a la muerte, el matrimonio, la mujer, el castigo y la moral. A continuación se ocupa de la ciencia y la investigación, no sin dar a entender la peligrosidad de la empresa: «Id con Platón al cielo, / de la verdad sagrada rasgad el santo velo; / a las mortales mentes la verdad no se encubra, / tu osadía su antiguo misterio no descubra.» El breve recorrido no está exento de escepticismo: «Tú, sublime Newton, que todos celebramos, / a quien pocos entienden y todos admiramos.» Termina volviéndose a Dios: «Apréciate cual debes, cual debes te desprecia, / y lograrás ser digno de los más altos nombres / si amar a Dios supieres, y por él a los hombres.»

Los demás poemas tienen los títulos *La desesperación*, *La esperanza*, *La moderación*, *La ternura*, *El odio*, *La falsa libertad o El libertinismo*, *El deseo*, *El remordimiento*, *La reflexión*, *La alegría*, *La tristeza* y *La mujer*. El poema XIV iba a tratar el tema de la mujer desde otro punto de vista, pero no se publicó. El poema X, *La reflexión*, es quizá el que mejor penetra en la filosofía de las Luces, y, como explicó el autor en la «Advertencia» preliminar, su postura es cristiana: «Sólo es filosofía la que enseña / con reflexión felice / los hombres a ser hombres verdaderos / cual quiere Dios que sean, y les dice / qué son, qué pueden ser, y qué ser deben.»

Lo que caracteriza al hombre es el poder de la reflexión, y la novena estrofa proporciona una definición del auténtico ilustrado:

No es el hombre mayor el que más lee, / quien piensa mucho y bien, ése es gran hombre. / Aquel que más medita y reflexiona / sobre lo que ha leído, / el que con juicio y tino lo combina, / ése sin duda el mayor hombre ha sido. / La memoria a los sabios contribuye, / mas con memoria sola / podrá un hombre a lo más ser erudito; / mas no podrá ser sabio, / tendrá necia la mente y docto el labio.

Trigueros da ejemplos del hombre como investigador de la naturaleza. Explica cómo conoce el mundo exterior por sus sentidos, siguiendo la teoría de Locke. El poeta contempla las estrellas, y su actitud como cristiano es maravillarse ante ellas. El hombre llega a creerse un dios al observar los cielos y «sus perennes lumbres», pero la reflexión le recuerda: «No eres tú quien los formaste.»

De manera parecida a Pope en su *Essay on Man*, Trigueros hace un corrido de la naturaleza, cuya estructura y diseño se ajusta a la *gran cadena del ser* (Lovejoy, 1936, caps. VI-IX). Repasa las distintas ramas de las ciencias —la física, la mecánica, la química y las matemáticas— para terminar: «¿Y de qué sirve el mundo? / De ser del sumo Dios perpetuo elogio, de sostener y de servir al hombre.» Reflexionando sobre lo que presencia, llega a conocer a Dios. La reflexión lo lleva también a reconocer la responsabilidad ética del hombre, sus obligaciones con la sociedad y el reconocimiento de su posición dentro del esquema del mundo. Los poemas son como textos en prosa que exponen ideas sin cuestionarlas. A pesar de su actividad a la vez abierta y ortodoxa, los poemas provocaron acusaciones de heterodoxia en algunos círculos reaccionarios, lo que quizá explique por qué no llegó a publicar más.

Dentro de la producción poética de Tomás de Iriarte (1750-1791) destacan dos obras didácticas, las *Fábulas literarias*, que tratan de teoría estética, y el extenso poema *La música*. La fama de estas composiciones ha desviado la atención de sus demás poesías serias, especialmente las epístolas, que revelan su relación con las corrientes de la poesía filosófica (Aguirre, 1916, págs. 241-243; Cotarelo, 1897, págs. 145-154). Iriarte se refiere a la «severidad filosófica» de la tradición clásica de Lucilio, Horacio, Juvenal y Persio, cuyos sucesores modernos son «Quinto Sectano en la moderna, Pope en Londres, Boileau en París, Rabener en Dresde», quienes «reprendieron ya la relajación de las costumbres, ya

los extravíos de la razón» (1787a, II, págs. v-xxix). Iriarte encuentra la misma corriente satírica en Góngora, Quevedo, y Bartolomé Leonardo de Argensola en la España del siglo xvii.

Las epístolas son como conversaciones intelectuales al estilo de Horacio, por quien Iriarte profesaba una veneración suprema. El autor buscaba un «estilo sencillo, perceptible a todos, y próximo al familiar» y varias de ellas van dirigidas a su amigo Cadalso. Al igual que cartas auténticas, mezclan asuntos como si ello resultara del fluir de los pensamientos, pero el efecto en conjunto es el de una conversación culta de la que el lector es oyente. La *Epístola primera* (Cueto, 1952-1953, II, pág. 23) a Cadalso comenta sucesos de la Corte en un tono familiar más cercano al estilo de Pope que los poemas de Trigueros. Las ideas se expresan con concisión. La técnica de Iriarte es emitir un juicio y pasar rápidamente al tema siguiente. La voz que habla es la de un hombre de mundo que se precia de ser inteligente y estar bien informado. La sociedad circundante desprecia el intelecto y los conocimientos científicos, provocando al autor a ser satírico y crítico:

¡Qué mal, qué mal penetras, / oh mi Dalmiro, el lamentable estado / de la sabiduría en esta corte, / dos siglos ha maestra de las ciencias, / y en el nuestro aprendiz de las del norte!

La *Epístola quinta* (*Ibíd.*, págs. 29-31) adopta un subgénero distinto, empleando el recurso narrativo del recorrido que permite pasar rápidamente de un tema a otro. En este caso observa las instituciones culturales de Madrid. El tono se mantiene un poco frío, empleando la retórica tradicional del elogio. Alaba a Carlos III por la fundación de

un célebre museo / de historia natural, que tanto abunda / de instrucción y recreo, / en donde a los ingenios estudiosos / con método se ofrecen los curiosos / productos, los secretos más profundos / de toda la feraz naturaleza / y en donde resplandece la riqueza / de una nación señora de dos mundos.

Los ojos del autor reparan en la Academia de Bellas Artes, cuyas actividades describe, tras lo que vuelve al Gabinete de Historia Natural, para maravillarse ante la prodigalidad de la naturaleza. La culminación de la visita es la biblioteca: «en que los buenos españoles vean / que de esta filosófica oficina / el amor de las ciencias se difunde / y en la nación rápidamente cunde».

El poema termina mirando optimista al futuro al señalar que el rey proyecta construir un laboratorio de química.

La *Epístola sexta* (*Ibíd.*, págs. 31-32) va dirigida a su hermano Domingo, durante una visita a varias cortes europeas. A través de su visión de otros países, Iriarte revela sus propios valores. Espera que su hermano vea en Viena «la agricultura floreciente, / la pública instrucción adelantada, / las artes propagadas». En Londres sugiere, quizá atrevidamente, «allí será preciso que te asombres / de ver (cual no habrás visto en parte alguna) / obrar y hablar con libertad los hombres», apenas disimulando su admiración por los londinenses:

Advertirás el numeroso enjambre / de diligentes y hábiles isleños / que han procurado, del comercio dueños, / no conocer la ociosidad ni el hambre, / ocupados en útiles inventos, / en fábricas, caminos, arsenales, / escuelas, academias, hospitales, / libros, experimentos / y estudios de las artes liberales.

En París verá «La sociedad de literatos / que con las ciencias útiles o amenas / ilustran su nación y las ajenas». El problema de cómo terminar el poema sin ser tachado de poco patriota lo soluciona con una tópica cita de Séneca que recalca la importancia del conocimiento de sí mismo.

Quizá la composición más puramente filosófica de toda la producción poética del siglo XVIII español sea la que Iriarte tituló *El egoísmo* (Cueto, *op. cit.*, págs. 40-42) y que califica de «poema filosófico-moral». Fue escrita en 1776, y aunque según confesión propia no la terminó, no se echa en falta ni coherencia ni legibilidad. El poeta medita sobre el egoísmo, característica normalmente considerada un vicio y que, sin embargo, puede producir fines socialmente deseables. El poema profundiza en las reflexiones personales del autor, quien destaca la paradójica condena del egoísmo por la sociedad. Arguye que el hombre busca el bien y que el bien común es el bien individual de muchas personas juntas, cada una con su egoísmo diferente. Iriarte apoya su razonamiento en el guerrero y el negociante, cuyos esfuerzos traen paz, seguridad y prosperidad a la sociedad a pesar de inspirarse en lo que parece ser egoísmo. Termina meditando, aduciendo más ejemplos, pero sin llegar a una conclusión definitiva.

El poema se parece a un discurso filosófico. Pese a estar en verso y expresarse en lenguaje claro, el argumento es complejo. La práctica corriente en poemas filosóficos era elogiar virtudes y condenar vicios. La originalidad de Iriarte está en examinar un supuesto vicio y demostrar que sus consecuencias pueden ser un bien. Su idea básica es la de Bernard Mandeville en su *Fable of the bees* de 1705, en la que los vicios privados traen beneficios públicos (Mandeville, 1982).

Un poema corto de Iriarte que no debe olvidarse es la fábula que critica la riqueza de la Iglesia, *La barca de Simón* (Cueto, *op. cit.*, pág. 66), texto escandaloso para muchos críticos posteriores y que, según Menéndez Pelayo, dio origen a un proceso inquisitorial (Menéndez Pelayo, 1963, VI, págs. 306-307). A primera vista es una simple fábula sin conexión alguna con la Iglesia católica, pero una vez percibida la clave que identifica a Simón con el primer pontífice, su significado se hace evidente. Es el único poema en que se ataca directamente la institución de la Iglesia católica desde una postura moral, y su composición supuso un evidente riesgo para el autor.

Un aspecto de la obra de Francisco Gregorio de Salas (1729-1808) que lo aproxima a la poesía ilustrada es su empleo de una galería de personajes para destacar cualidades que él considera buenas. Su *Continuación de las nuevas poesías* tiene una parte dedicada a «Los elogios de los escritores y facultativos insignes españoles difuntos en el presente siglo» (1776, págs. 3-52). Las poesías no pueden calificarse de ilustradas porque las características de la persona mencionada no tienen casi ninguna importancia, de acuerdo con la intención del poema. Es en el título donde Salas distingue la contribución

particular del elogiado a la cultura española, como, por ejemplo, *A don Jorge Juan, autor de varias y muy celebradas obras de matemáticas y navegación*. En el poema, la única relación con Jorge Juan es la mención del mar. Otros personajes incluidos son Flórez, Feijoo, Sarmiento, Luzán, Martí, Tosca, Martín Martínez y Codorniu.

Las *Odas* de Pedro Montengón (1745-1824), publicadas primero en 1778, celebran tanto a personas como abstracciones. Cueto las excluyó de su antología, admirando sólo los títulos: «No hay asunto noble, santo, útil, grande o heroico que no tratase Montengón» (1952-1953, I, págs. CXXIX-CXXXI). De los seis libros que componen la edición de Sancha de 1794, el primero celebra héroes de la historia de España y el segundo trata a 21 figuras del siglo XVIII. La oda *A Carlos III* (1794, págs. 57-60) celebra sus logros económicos. Bajo la inspiración de «La Industria», que acompañó a Carlos de Italia, las tierras de España recobraron su antiguo verdor. La oda *Al Conde de Campomanes* (*Ibíd.*, págs. 85-86) señala su contribución a la ilustración de los españoles:

¡Oh, el mayor ornamento / de la patria, lumbrera esclarecida / del suelo ibero!
Tú del tocoso asiento / en donde la ignorancia entronizada / tenía avasallada / a
la razón, y casi envilecida, / la derribaste al suelo, / y le arrancaste de la frente
el velo.

Después de los políticos, Montengón resalta la labor de escritores: Antonio Eximeno (cuya sabiduría ensalza), Esteban de Arteaga, Juan Andrés, Tomás de Iriarte (por sus fábulas), Manuel Lassala, Juan Bautista Conti (por sus traducciones) y Gregorio Mayans.

El libro tercero se acerca más a las Luces al celebrar la paz, la educación, la industria, el trabajo y el lujo (Carnero, 1991b, I, págs. 75-78). Hay odas en elogio de personas además de las hazañas del siglo: la Academia Vascuence, es decir, la Real Sociedad Vascongada, la Sierra Morena y la navegación. *A la educación* (1794, págs. 116-118) elogia la industriiosidad y la bondad, rechazando los valores de la nobleza. *A Don Ambrosio Rial sobre los canales de navegación* (*Ibíd.*, págs. 120-122) retrata una España floreciente gracias a los productos transportados por ese medio y creados por la industria de los españoles. *Al lujo* (*Ibíd.*, págs. 143-145) condena el lujo por aumentar las importaciones: «Amo más los manteles / tejidos en Baeza, que en Bruxeles.»

Montengón no teme condenar lo que le parece malo, y el caso más sobresaliente es el descubrimiento de América. Critica la búsqueda del oro por sus malas consecuencias tanto para la nación como para el individuo. Condena la esclavitud en la oda *Agüero contra la contratación de los negros*, omitida en la edición de Madrid (Carnero, 1991a, págs. 125-141; 1991b, I, págs. 55-100). La sociedad ideal que anhela Montengón vive en paz, y las naciones se relacionan pacíficamente entre sí. Los personajes que retrata Montengón son hombres prácticos que contribuyen a la nación y muchas veces su aportación es al crecimiento de la economía (Zavala, 1965-1966). En su panorama sólo faltan científicos y filósofos. A veces la elevación característica de la oda pindárica distancia las descripciones de la realidad, pero la acumulación de temas y personajes crea una visión de un país en vías de transformación gracias al nuevo espíritu. Lo que está celebrando Montengón

gón es la ilustración de España (Fabbri, 1972, pág. 28). Si los cinco primeros libros reflejan un mundo secularizado, el sexto, por contraste, traduce salmos y cánticos, demostrando que para Montengón la nueva mentalidad no suponía un dilema para la persona creyente que era.

Entre las *Fábulas* de 1781 de Félix María de Samaniego (1745-1801) hay unos cuantos poemas que ponen las ideas de las Luces en primer plano (Palacios Fernández, 1975). El poema-prólogo (1969, págs. 56-58) aconseja a los jóvenes del Real Seminario Patriótico Vascongado: «Seguid, seguid la senda / en que marcháis, guiados, / a la luz de las ciencias, / por profesores sabios.» El poema-dedicatoria del libro segundo (*Ibíd.*, págs. 77-78) se dirige al fundador de la Real Sociedad Vascongada, el conde de Peñaflorida, haciendo hincapié en el eslabón entre Ilustración y prosperidad: «Tú, Conde, con la pluma y el arado, / ya enriqueces la patria, ya la instruyes.» Compara al conde con una hormiga y una abeja: «Aquél viaja observando / por las naciones cultas. / Cuál cultiva los campos, cuál las ciencias; / y de diversos modos, / juntando estudios, viajes y experiencias, / resulta el bien en que trabajan todos.»

En *El pastor y el filósofo* (*Ibíd.*, págs. 156-158) Samaniego contrasta la experiencia del pastor con el pensar abstracto del filósofo: «Lo poco que yo sé me lo ha enseñado / naturaleza en fáciles lecciones: / un odio firme al vicio me ha inspirado; / ejemplos de virtud da a mis acciones.» El filósofo resume la moraleja: «Así quien sus verdades examina / con la meditación y la experiencia, / llegará a conocer virtud y ciencia.»

León de Arroyal (1755-1813) está reconocido como un pensador político de primera importancia por sus *Cartas político-económicas al conde de Lerena* (Lopez, 1969). De joven, en la Universidad de Salamanca frecuenta la tertulia literaria de Cadalso, Meléndez, Cáseda, González y Fernández de Rojas. Como poeta destaca por sus *Epigramas*, *Sátiras* y *Odas*, aunque a las *Sátiras* les fue negado el permiso de publicar y están inéditas desde hace doscientos años (Domergue, 1982, págs. 115-116). En sus *Epigramas* la crítica se dirige contra obispos y escribanos, y con mayor fuerza contra la nobleza (Elvira-Hernández, 1972, págs. 165-178). Las *Odas* recuerdan las de Montengón e incluso algunos de los héroes nacionales coinciden. No celebra directamente a Carlos III, pero la primera oda del primer libro (1784a, págs. 1-8) elogia al conde de Floridablanca y la transformación económica realizada bajo su ministerio: «El diestro fabricante / las máquinas prepara, y al trabajo / aplicado, las artes perfecciona.» La crítica de Arroyal respeta las estructuras políticas existentes. Dirigiéndose a la población les suplica: «Dad a Dios alabanzas, / celebrad del monarca las bondades, / y de su buen ministro el patrio celo.» Sin embargo, el autor no escatima la ocasión para criticar a la nobleza:

La virtud solamente / y la hombría de bien es atendida, / y no los espantajos de nobleza; / de aquella que es traída / sin saber por qué causa de un pariente, / que tal vez no existió en naturaleza, / y aprobó la rudeza / de los bárbaros siglos, / fecundos en patrañas y vestigios.

Un aspecto tradicional de la crítica de Arroyal es el tópico del menosprecio de Corte y alabanza de aldea al que añade alusiones concretas. La aldea que pre-

senta es Vara del Rey, donde sabemos vivía Arroyal. El autor afirma que lo que caracteriza al palacio y la Corte es la adulación, la doblez y la mentira, a lo que, en su oda XXXI, *En alabanza de Juan Fernández de la Fuente, labrador honrado de la Villa de Vara de Rey* (1784a, págs. 95-99), opone un virtuoso labrador: «Canto un hombre estimado / de todos sus vecinos y parientes; / y lo que es más, honrado / aun de viciosas y malignas gentes.» El poeta alaba su sencillez («Sin libros y sin ciencia»; «sabe por su experiencia») y termina recalcando su bondad: «Él buen vecino ha sido, / y buen juez, y buen hijo, y buen hermano, / y ha sido buen marido, / y por decirlo todo, buen cristiano.»

Otras odas inciden también en aspectos de las Luces. Se condena el deseo de saber el futuro; se pide a una noble que perdone a su hijo por casarse con una chica pobre contra la voluntad de la madre; se celebra la transformación de la Sierra Morena. Dedica una oda a Rita Piquer, de quien resalta sus poderes intelectuales, no sin hacer mención primero de sus dotes de madre. Elogia a héroes nacionales del mundo cultural, cómo su suegro Andrés Piquer, el pintor aragonés Ramón Bayeu y Gregorio Mayans (1784a, págs. 132-135), que para Arroyal debió de ser arquetipo del hombre ilustrado: «Él allí ilustra el alma, / si cabe más ilustración que tiene»; «Y él está demostrando, / que la suprema bienaventuranza, / del que está navegando / en esta vida llena de mudanza, / es la sabiduría.»

Contrastan dos retratos de obispos: José Climent (*Ibíd.*, págs. 100-103) y Pedro de Quevedo y Quintano (*Ibíd.*, págs. 125-131). El retrato de Climent es de un obispo intelectual («Tú conseguiste tu feliz rebaño / librar de error»), y hay una fuerte carga de simpatía por su figura. Arroyal destaca su postura moral: «Tú, contra vicios duro, e inflexible, / a los viciosos con dulzor trataste.» Y parece aprobar su actitud hacia la riqueza de la Iglesia: «Tú renunciaste, y reparatiste franco / entre los pobres toda tu riqueza, / que es la nobleza que hace más famosos / a los Obispos.» El título de la oda XXXVII lo dice todo: *A la caridad, en ocasión de haber visitado a pie y sin fausto hasta los lugares más pequeños de su diócesis el Ilustrísimo y ejemplar obispo de Orense Don Pedro de Quevedo y Quintano, haciendo ver que el sumo sacerdocio no tanto atrae la veneración pública con la exterior grandeza como con las virtudes*. Arroyal se revela como un católico ilustrado, y aunque no se pueden calificar sus odas de sagradas hay una base de fe religiosa que subyace a todo su pensamiento.

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) ocupa un lugar importante en la poesía filosófica tanto por su teoría como por su práctica. La *Carta de Jovino a sus amigos salmantinos*, de 1776, propuso a Meléndez Valdés, Fr. Diego González y Fr. Juan Fernández de Rojas que elevasen el tono de sus composiciones, y es evidente que Jovellanos tenía un alto concepto de la poesía filosófica. Sus propios poemas mezclan diversas corrientes temáticas y quizá su tono más distintivo sea el filosófico-moral.

Las composiciones más explícitas son las sátiras, cuyo objeto es enmendar la sociedad. La sátira primera *A Arnesto* (1984, págs. 220-227) apareció por primera vez anónimamente, en 1786, en *El Censor*. El autor juega con la técnica de la sátira y el tono de una elegía para lamentar los «males de mi patria». Critica a la mujer prostituida y, recordando la modestia femenina del pasado, elabora un cuadro de la actualidad en que el estado de casada es apetecible porque permite una mayor libertad sexual.

La sátira segunda *A Arnesto* (*Ibíd.*, págs. 227-244) también se publicó por primera vez en *El Censor*. La crítica se extiende a toda la nobleza, cuya falta de virtud la exime del derecho de ocupar una posición privilegiada en la sociedad. La primera mitad del poema presenta a un noble cuyas preocupaciones le hacen pertenecer al pasado. Es ignorante; no ha viajado para educarse. Sabe, sin embargo, de toreros, tonadilleras, bailes, prostitutas y juego. La segunda parte retrata a un petimetre: «un alfeñique perfumado y lindo», educado en Francia. Las frases cortas trazan la vida insustancial de este hombre, lamentando por extensión la corrupción de la juventud. El poema no termina resignado, sino con gritos de protesta y una llamada al cambio:

¡Oh vilipendio! ¡Oh siglo! / Faltó el apoyo de las leyes. Todo / se precipita: el más humilde cieno / fermenta, y brota espíritus altivos, / que hasta los tronos del Olimpo se alzan. / ¿Qué importa? Venga denodada, venga / la humilde plebe en irrupción y usurpe / lustre, nobleza, títulos y honores. / Sea todo infame behetría: no haya / clases ni estados. Si la virtud sola / les puede ser antemural y escudo, / todo sin ella acabe y se confunda.

En las epístolas y odas su técnica es tal que las corrientes temáticas confluyen de manera que resulta difícil su análisis por separado. El conjunto trasciende la importancia de cualquier aspecto individual. La epístola quinta, *A Batilo*, tiene inspiración geórgica, moral, científica, religiosa y, finalmente, patriótica. Ocho versos sintetizan toda una filosofía:

El universo / es un código; estúdiale, sé sabio. / Entra primero en ti, contempla, indaga / la esencia de tu ser y alto destino. / Conócete a ti mismo, y de otros entes / sube al origen. Busca y examina / el orden general, admira el todo, / y al Señor en sus obras reverencia.

La epístola séptima *A Moratín* (*Ibíd.*, págs. 285-290), de 1786, constituye una meditación filosófica sobre el hombre. Parte de la experiencia de su interlocutor en Europa, cuyos viajes menciona, imaginando que en otros países habría estado «sus leyes y costumbres / con firme y fiel balanza comparando». De lo particular pasa a lo universal contrapesando los logros científicos del hombre con su falta de progreso moral para preguntar «¿el hombre / nunca mejorará?». Se pregunta si en el futuro el hombre vivirá «en santa paz, en mutua unión fraterna». Su visión del futuro es optimista a pesar de los cambios que prevé: «El fatal nombre / de propiedad, primero detestado, / será por fin desconocido.» Esta visión ocupa la segunda mitad del poema cuyo final es ortodoxo, como lo fue su autor: «la voz del hombre llevará hasta el cielo / la adoración del universo, a la alta / fuente de amor, al solo autor de todo».

La persona a quien Jovellanos recomendó la poesía filosófica en su Carta poética de 1776 era Fr. Diego González (1733-1794), cuyas *Poesías* no se publicaron hasta 1796, aunque algunos poemas habían aparecido antes en periódicos (Flor, 1979, 1981). Sus odas mezclan temas clásicos con traducciones de los Salmos y otras composiciones de inspiración cristiana sin reflejar más que superficialmente el nuevo ambiente intelectual. Sólo en el poema didáctico *Las Edades*

respondió al reto de Jovellanos, y quizá sea significativo que no terminó más que el primer libro, *La niñez* (Cueto, 1952-1953, I, págs. 198-201), de los cuatro proyectados. El plan del poema hecho por Jovellanos parece infundirle entusiasmo al principio, y Meléndez Valdés le sugiere lecturas de Teofrasto, Séneca, La Bruyère, Pascal, Malebranche y Locke. El libro que más recomienda es un tomo de Alexander Pope, cuyo *Essay on Man* parece ser el modelo pensado por Jovellanos (*Ibíd.*, págs. CXI-CXII n. 5).

Gran parte del texto es una versificación de elementos bíblicos, especialmente del *Génesis*, donde se narra la creación del mundo. Lo más curioso de su descripción del sistema solar es que el Sol gira alrededor de la Tierra. Describe el hombre en la sexta sección, dejando para el final las clases sociales: «desde el pobre feliz al miserable / sediento rico». Dios creó la justicia con el fin de restringir los apetitos para que «siempre a la razón obedeciesen, / a la razón que a todo presidía, / cual sol en claro cielo, y procedía / ilustrada con ciencia suficiente / para poder vivir virtuosamente».

Después de relatar la creación del hombre, Fr. Diego describe los efectos de Satanás, que «perturbó la armonía establecida / por el autor divino», «quedando la razón en suerte triste, / ciega, débil, confusa, y a la hora / hecha una vil esclava, de señora». La sección final trata del trabajo, primero la manera en que el hombre hace trabajar a los animales, y después, la producción de telas y alimentos. Seguidamente el hombre descubre a su creador y empieza la cultura:

En dorados / techos habita, y junta en sociedades / los hombres, que con sabias
leyes guía / a su felicidad; y da tormento / con máquinas y obliga a la natura / a
descubrir las causas y verdades / que oculta en seno oscuro y avariento, / o con
activo fuego la depura, / y en principios resuelve, y mil esencias / destila de tal
precio y eficacia, / que le sirven de alivio en sus dolencias.

El abandono del poema no impidió su publicación póstuma.

Juan Meléndez Valdés (1754-1817) fue el poeta más influido por Jovellanos, que en su *Epístola* le sugirió escribiese poemas épicos, consejo que ignoró en favor de la poesía filosófica. Cuando publicó sus *Poesías* en 1785 iba a añadir un segundo tomo de composiciones «de carácter más grave» (Sempere, 1969, IV, pág. 60), pero no aparecieron hasta 1797. Comprenden odas, epístolas y elegías, y tres discursos (Froldi, 1967, 1988). En 1797 los califica como «de otro género más noble y elevado [...] llenos de las verdades más importantes de la moral y la filosofía» (Meléndez, 1981-1983, I, pág. 65).

Las epístolas se concentran en la filantropía y la moral. Se dirigen a personas cuyo grado de intimidad con el poeta se aprecia en el tono. La filosofía práctica de las Luces es evidente en las acciones que espera el poeta de su interlocutor. Hay poemas que celebran un éxito personal, que Meléndez supone será aprovechado para avanzar la Ilustración. En la temprana *Epístola II* a Jovellanos, el tono es familiar y destaca el sentimiento de amistad y agradecimiento: «mi pensar, mis luces, / mi entusiasmo, mi lira, todo es tuyo». La *Epístola III* a Llaguno en su elevación al Ministerio de Gracia y Justicia, le ruega que proteja a los pobres, tema que reaparece en la epístola siguiente, *A un ministro, sobre la beneficencia*: «al que en la cumbre / coloca Dios del mando, allí

le pone / para que en él el triste halle su alivio, / el pobre amparo, el mérito un patrono».

La epístola *El filósofo en el campo* (de 1794) es la más ambiciosa, y vuelve a temas tratados en *La despedida del anciano*. El esquema utilizado es el tópico contraste entre la corrupción de la ciudad y las virtudes del campo: «Miro y contemplo los trabajos duros / del triste labrador, su suerte esquiva, / su miseria, sus lástimas; y aprendo / entre los infelices a ser hombre.» Por contraste resalta que en la Corte «insensibles nos hace la opulencia». Su pose de filósofo le permite tocar varias materias que preocupaban a los filósofos de las Luces, casi todas de naturaleza moral. Condena la relajada moral sexual de Madrid y elogia la laboriosidad de la mujer campesina, recomendando de paso la lactancia materna. Fiel a los contrastes implícitos en el tema, el poeta se distancia del pensamiento nuevo y antirreligioso de la ciudad. Sin embargo, ataca la base económica de la desigualdad social al mencionar la injusticia de las cargas tributarias.

En las 44 odas filosóficas y morales, algunas no terminadas, se aprecia mejor el ideario de Meléndez. Las verdades que buscaba eran de tipo moral, y la filosofía donde cada vez más encontraba respuesta a sus inquietudes era la cristiana. En algunos poemas el Ser supremo que rige el universo no se identifica claramente con el Dios cristiano, y la actitud podría calificarse de deísta. En otros domina la presencia del Dios cristiano a quien se dirige el poeta en actitudes de mayor o menor humildad. Existen varias posturas intermedias. Es curioso que algunas composiciones fragmentarias cuestionen la benevolencia del mundo y su creador, pero quizá se dejaron sin terminar por el mero hecho de no encontrar solución a las preguntas que planteaba el poeta.

Un esquema básico se repite en varias de estas odas. El poeta empieza a meditar sobre el mundo empezando por un aspecto específico. Se maravilla de la complejidad de la naturaleza, sea en la tierra o en el espacio que la rodea. A veces introduce el concepto de la gran cadena del ser (Lovejoy, 1936) que le permite lucir sus conocimientos científicos. Un aspecto importante es cómo trata la sabiduría. En algunos poemas destaca la habilidad del hombre para descubrir cómo funciona el mundo externo; en otros el papel del hombre se subordina de manera sensible al poder de Dios como creador del sistema.

La supuesta presunción del hombre es el tema central de la oda X, *Vanidad de las quejas del hombre contra su hacedor*, poema que debe su estructura, argumentos e incluso combinaciones de palabras al *Essay on Man* de Alexander Pope (Forcione, 1966). La influencia es tal que el estilo de Meléndez cambia para acomodar la manera dramática del poeta inglés. Las frases son cortas y el ritmo es más rápido que en las demás odas. La actitud ante la religión parece más deísta. Dios es el Hacedor divino o Dios o el Dueño soberano. En el poema de Pope el hombre pierde importancia por ser otro eslabón dentro de la cadena del universo, con una posición fija en las estructuras sociales. Meléndez quería eliminar los privilegios y, por tanto, omite el conformismo social del poeta inglés. Pese al deseo de reformar la sociedad, Meléndez concuerda con Pope en su aceptación de los designios de Dios: «La providencia es justa»³. Acepta la socia-

³ La versión de Meléndez es menos ambigua que el original de Pope: «Whatever is, is right».

bilidad del hombre y señala la virtud, la capacidad del hombre para el bien, como norte de la conducta humana. El mérito de Meléndez consiste en condensar el mensaje de Pope en una décima parte del original, haciendo una composición nueva acorde con su propio ideario y con estilo coherente y enérgico.

Las composiciones que mejor cuadran con la descripción de odas sagradas son la XII y la XVIII, inspiradas en los Salmos, y la XXII y la XXXI, mezcla del Génesis y el poeta inglés del siglo XVII John Milton, autor de *Paradise Lost*. La oda XIX, *Inmensidad de la naturaleza y bondad inefable de su autor*, parte de una descripción de la naturaleza y, sin embargo, el efecto de la composición total es como si fuera un salmo escrito por un creyente del siglo XVIII. Dios es «El Señor» e incluso «Padre querido», designaciones poco comunes en Meléndez.

La composición más existencial de las odas quizá sea *El bien y el mal*, que Meléndez no llegó a terminar. La expresión de descontento del hombre se trasluce claramente, llegando el poeta a escribir: «Nacemos a morir; ¿por qué nacimos? / ¿Por qué, en plazo tan breve, / de la débil niñez, de la cascada / vejez, del sueño aun se verá abreviada / nuestra vida infeliz?» La pregunta no recibe respuesta, y vuelve a formularse de manera distinta:

¿Por qué el gran Ser con diestra valedora / el torrente inhumano / no detiene del mal? / [...] / ¿Si lo pudo el gran Ser, por qué la mano / quiso avaro enco-
ger? ¿Escasa tiene / acaso su virtud? ¿No soberano, / poderoso no es? Lo
pudo y quiso, / mas su inmensa bondad...

Cuando un querubín está a punto de responder, el texto se interrumpe.

De todas las composiciones filosóficas de Meléndez destaca *La despedida del anciano*. Publicada primero anónimamente en 1787 en *El Censor*, es una de las críticas más fuertes en verso de la sociedad del Antiguo Régimen. Incluso destaca en la producción poética de Meléndez por faltar el sentido de contención. Sólo la carta preliminar intenta amortiguar la actualidad del texto al atribuirlo a un poeta del siglo XVII. Un anciano desterrado acusa a su patria de maltratar a sus habitantes, en particular los virtuosos y sabios: «sus virtudes con oprobios, / con grillos sus luces pagas». El hecho de que reinen la calumnia, la desidia y la ignorancia ha hecho disminuir el número de sabios. El anciano ensalza uno de los valores básicos de las Luces, la libertad de expresión:

Si la calumnia apadrinas, / la desidia y la ignorancia, / ¿dónde los varones sa-
bios / podrás hallar que hoy te faltan? / La verdad ser gusta libre / y con el ho-
nor se inflama; / el no preciarla la ahuyenta, / las cárceles la degradan. / Nunca
el saber fue dañoso, / ni nunca ser supo esclava / la virtud.

La influencia de aduladores no permite que el país florezca, y el anciano recuerda el pasado en tono elegíaco. A la juventud de hoy se le presentan «las venganzas y adulterios / de las deidades paganas», no los héroes del pasado como Pelayo o Ramiro. Acusa al país de derrochar la riqueza traída del Nuevo Mundo al tiempo que al labrador le falta pan. Vuelve sus ojos a las clases acomodadas, criticando su venalidad e inmoralidad sexual. La nobleza vive obsesionada con el lujo, cuyos productos importados son la ruina del país. Empleando la técnica del

Ubi sunt pregunta dónde están los valores antiguos: el candor, la parsimonia, la fe, el entusiasmo y la buena crianza. Los terratenientes del pasado vivían en sus campos y se interesaban por sus vasallos, admitiéndolos a su mesa y entrando en sus casas, «mas hoy todo se ha trocado»:

Mientras ellos en la corte, / en juegos, banquetes, damas, / el oro de sus estados / con ciego furor malgastan; / y el labrador indigente, / solo llorando en la parva, / ve el trigo, que un mayordomo / inhumano le arrebatara.

El poeta levanta su voz para exclamar:

¡Justo Dios! ¿Son éstas, / son éstas tus leyes santas? / ¿Destinaste a esclavos viles / a los pobres? ¿De otra masa / es el noble que el plebeyo? / ¿Tu ley a todos no iguala? / ¿No somos todos tus hijos? / ¿Y esto ves, y fácil callas? / ¿Y contra el déspota injusto / tu diestra al débil no ampara?

Crítica los privilegios: «Sólo es noble ante sus ojos / el que es útil y trabaja.» Resalta la bondad y virtud del labrador, contrastándolas con los valores de la nobleza. En el campo hay mutua compasión en los sufrimientos. En el estamento noble las mujeres dejan de amamantar a sus hijos para dedicarse a sus placeres, y Meléndez critica a la Iglesia por no condenar sus costumbres. Los mayordomos favorecen a los varones, reduciendo a las hijas a la calidad de esclavas. El anciano pregunta al rey Carlos si no le llegan las quejas: «¿por qué el remedio nos tardas?». El anciano echa la culpa al dominio del interés, que hace mofa del mérito y de la verdad. El interés encauza toda actividad a la ganancia del dinero y hace desaparecer el espíritu patriótico. La sociedad a su alrededor está dedicada a «superfluidades vanas». A pesar de su visión negativa y desesperada declara que aún hay tiempo para cambiar, y con lágrimas en los ojos reemprende el camino.

El poema llega a niveles extremos de indignación, especialmente en su invocación al monarca. Provocó a un corresponsal anónimo del *Diario de Madrid* a preguntar: «¿Qué alma cristiana podrá tolerar el desastrado romance político-económico intitulado *La despedida del anciano?*» (Glendinning, 1977, pág. 127). José Caso González llama «poesía comprometida» a esta y otras composiciones suyas (1989, págs. 53-72). A pesar de su mensaje político el poema apareció en 1797 en la edición de *Poesías* de Meléndez publicada bajo su nombre, sin precederle el texto que la sitúa en el siglo XVII. En la literatura del siglo sólo puede compararse en su radicalismo con los discursos en prosa de *El Censor* y el poema de Cienfuegos *En alabanza de un carpintero llamado Alfonso*.

El ideario de Juan Pablo Forner (1756-1797) es más bien antiilustrado. El autor defiende el catolicismo conservador contra la filosofía moderna en sus *Discursos filosóficos sobre el hombre*. Aparte de los *Discursos*, una oda en octavas, *La felicidad humana* (Cueto, 1952-1953, II, pág. 301) tiene pretensiones filosóficas y resulta ser una composición más coherente y mejor llevada a cabo. Las octavas tratan la virtud como fin del hombre y el trabajo como medio de llegar a ese fin. El poema atribuye el éxito de Gran Bretaña a la laboriosidad de sus tra-

bajadores: «Al humilde telar debe su imperio / el britano, terror de este hemisferio.» El poema enlaza con el espíritu que da origen a las sociedades económicas: «Virtud, prosperidad, vuestras delicias / hijas son del trabajo.»

El título de los *Discursos filosóficos sobre el hombre* (Cueto, *op. cit.*, págs. 354-374) induce al lector a suponerlos una respuesta a Pope, sospecha que recibe apoyo en los discursos en prosa que acompañan a las poesías en la edición original. El autor declaró en carta a Floridablanca que estaba «impugnando los sofismas de la impiedad y estableciendo las verdades que tocan a la naturaleza del hombre» (Lopez, 1976, págs. 437-456), pero la capacidad del autor para exponer sus argumentos en forma poética es muy inferior al poeta que ensalza en su último discurso, Meléndez.

El Discurso I, *Ciencia del hombre*, trata la concepción cristiana del hombre, negando todo mérito a la filosofía moderna:

De un inútil saber el dulce encanto, / robando el tiempo a la verdad sincera, /
su edad envuelve en tenebroso espanto. / El sabio entendimiento, que pu-
diera / descubrir las verdades convenientes, / si a ellas sus luces y vigor vol-
viera, / divertido en discursos imprudentes, / se aleja de sí mismo, y ¡ay! se
priva / de sus bienes más puros y excelentes.

La nota al verso 1 reza «En que ponemos más cuidado en saber y averiguar lo que no nos importa que lo que puede hacernos felices», afirmación que parece oponerse al espíritu de las Luces. La mentalidad antiilustrada se hace aún más clara a continuación:

El orden que en él ves, do el señorío / luce de su Criador, acomodado / de tu
ingenio soberbio al extravío, / ¿qué te sirve saberle, si olvidado / del orden
que te toca, en el ajeno / pierdes la estimación de tu cuidado?

Forner cuestiona la importancia de los descubrimientos de Newton: «Allá Newton en su atracción se cebe, / mientras tú en la virtud. ¿A sus colores / la humanidad qué beneficio debe?» Niega el valor de muchos pensadores y termina afirmando que la virtud «es del hombre la sublime ciencia; / las demás, vanidad de vanidades».

En el Discurso II, *Imposibilidad en que se halla el entendimiento de alcanzar la verdadera noticia y culto de Dios*, Forner recalca lo que él cree son los límites de la razón humana y rechaza las distintas escuelas filosóficas, afirmando que la razón no permite llegar al conocimiento de Dios. En el Discurso III, *Corrupción del hombre*, el autor introduce la figura de la Verdad que dialoga con el poeta, incitándole a burlarse de «los pomposos atributos / del divino Newtón, del gran Cartesio». Reitera Forner su creencia de que hay «causas al Todo-Sabio reservadas». El Discurso IV trata el *Fin del Hombre*, que para Forner es la virtud, e incluye un ataque a Rousseau. En un momento llega a afirmar que «Hoy es virtud el adulterio, el hurto / mañana lo será». El Discurso V remata los *Diálogos*, dirigiéndose al poeta Meléndez Valdés, cuyo ejemplo contrasta con el atrevimiento de algunos filósofos:

Tú si en tanto, Batilo, los callados / designios de tu Dios atento observas / en el retiro de tu pecho, / y el ánimo levantas / a agradecer los modos inefables / con que la Providencia a sí te llama.

Los conocimientos de Forner son extensos. Lo que no sabe esconder, sin embargo, es su rencor contra los filósofos que examina. Su crítica negativa muestra su obcecación ante ideas cuya importancia no percibe.

Las ideas de las Luces no destacan en los poemas de José Iglesias de la Casa (1748-1791) porque la mayoría son de estilo ligero o amoroso. En *La vanidad terrena* (Cueto, 1952-1953, I, pág. 464), la única referencia a las ciencias revela una actividad escéptica sobre la importancia de las verdades que se descubren: «Al que hoy el orbe tiene / por Salomón en ciencia, / mañana no le vale.» En una de sus composiciones más ambiciosas, la serie de elegías al incendio del teatro de Zaragoza, *El llanto de Zaragoza* (*Ibíd.*, págs. 480-485) de 1778, su explicación del desastre es tradicional:

Y Dios, a cuyo mando / la máquina del cielo se estremece, / y el no ser le obedece, / llamó al fuego y mandóle / que a la ciudad castigue / y que con su furor los amedrente / y sus iras mitigue.

La conclusión del poema es aconsejar aceptar lo que ha sucedido, con el estoicismo cristiano de Job.

4.3.6. Crisis de fin de siglo y transición al XIX

El clima intelectual cambia paulatinamente desde 1787, alcanzando un clímax en 1791 con la prohibición de la prensa no oficial, medida que refleja la postura oficial frente a los sucesos de Francia (Domergue, 1984). La censura posterior supone una mordaza a ideas consideradas peligrosas. Los poetas siguieron escribiendo, pero escasean las ediciones, que los autores dejan para momentos más oportunos. Algunos escritores aceptan el nuevo clima; otros quieren seguir por el camino de las Luces y rechazan cada vez más las limitaciones impuestas, preconizando las posturas liberales de los años siguientes.

Las odas de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) no tocan temas filosóficos, y es en sus epístolas donde se muestra alumno de Horacio y Ovidio y donde mejor se aprecia la riqueza de su pensamiento. *A don Gaspar de Jovellanos* (1944, págs. 581-582), de 1795, es la composición que provocó la epístola séptima del polígrafo asturiano. La pretendida carta comunica a un amigo admirado lo que ha visto en su viaje por Europa: «Sé que en oscura, / deliciosa quietud, contento vives, / siempre animado de incansable celo / por el público bien, de las virtudes / y del talento protector y amigo.» Menciona los lugares por donde pasó: «útil ciencia adquirí, que nunca enseña / docta lección en retirada estancia, / que allí no ves la diferencia suma / que el clima, el culto, la opinión, las artes, / las leyes causan. Hallaráslo sólo, / si al hombre estudias en el hombre mismo». De Roma saca la lección del tiempo, cuyas horas «a su fin conducen / de los altos imperios de la tierra / el caduco esplendor. Sólo el

oculto / numen que anima el universo, eterno / vive, y él sólo es poderoso y grande». El Dios de Moratín es distante y frío.

A un ministro, sobre la utilidad de la historia (*Ibíd.*, págs. 584-585), trata un tema muy significativo para los hombres de letras del siglo XVIII, quienes, en su deseo de restaurar su país, investigaron los orígenes de los males que le aquejaban. El poeta recomienda el estudio:

Por él, mi dulce amigo, / la razón conducida / recibe del saber altas ideas. / En la carrera incierta de la vida / dirigir puede al hombre, y enemigo / del ocio torpe y la ignorancia oscura, / o le presta consuelo / en la adversa ocasión, o le asegura / el favor de la suerte.

El político puede sacar lecciones si estudia el pasado de los pueblos:

Si en ellos se admiraron / justicia, humanidad, costumbres puras; / si fue de la virtud asilo el trono; / si la ignorancia, las venganzas duras, / el ocio corruptor, el abandono, / dieron causa a su estrago.

Después del mensaje moral, Moratín recorre antiguas civilizaciones, cuyo declive no fue debido al clima ni a un desastre natural, sino a la maldad del hombre. Recomienda al ministro que examine el pasado, pero es una lección que sabe no necesita recordarse.

Los primeros poemas de Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) no prefiguran la poderosa carga emotiva y temática presente en las *Poesías* de 1798 y 1816 (Cano, 1955; Coughlin, 1988). La amistad y la fraternidad son el tema principal de varios poemas. A un amigo que dudaba de mi amistad porque había tardado en contestarle (1969, págs. 121-127) se convierte en una extensa meditación. Se descubre una visión de una existencia sin amistad. La voz que le habla acumula imágenes negativas hasta que el poeta exclama: «¡Ay, perezca, perezca, dulce amigo, / quien resiste el amor! Sin él, ¿qué fuera / cuanto siente, cuanto es?» Una voz suena diciendo: «amor; yo soy unión, la unión es vida, / la desunión es caos, muerte, nada; / sea, sea la unión».

La naturaleza vuelve a la normalidad y la armonía se restaura. Los campos se dirigen al hombre pidiendo «su brazo bienhechor», con invocaciones a la unidad humana. Sucede una imagen utópica de la naturaleza:

Allí, abrazado / del hombre el hombre, por la vez primera / toda la humanidad sintió en su pecho, / toda, toda su esencia, su alma entera, / hombre fue el hombre.

Al final el poeta recuerda a su amigo y le resume el mensaje de su visión: «cuanto es criado / es hijo del amor: toda belleza / todo bien es amor; Naturaleza / es amor, y no más».

La fama de Cienfuegos descansa en sus largos poemas que invocan la amistad y un poema de celebración, *En alabanza de un carpintero llamado Alfonso* (*Ibíd.*, págs. 160-168), que recuerda el poema de León de Arroyal a Juan Fernández de la Fuente. Son 280 versos de protesta social a la muerte del carpintero

Alfonso. El poeta ataca a los nobles magnates y contrasta sus palacios con la choza del carpintero: «pura morada / del íntegro varón»:

Fue usurpación, que la verdad nublando, / distinciones halló do sus horrores / se ilustrasen. Por ella la nobleza / del ocioso poder la frente alzando, / dijo al pobre: soy más; a los sudores / el cielo te crió: tú en la pobreza, / yo en rico poderío, / tu destino es servir, mandar el mío.

El poeta condena las estructuras sociales existentes. Dios llama al carpintero «hombre de bien», pero el premio de su virtud fue «el desprecio, el afán, y la amargura». Su esposa Teresa confirma que Alfonso nunca se quejó y que no se desvió de su religión. Después de narrar sus últimos momentos el poeta vuelve contra los ricos por no ayudarle en su necesidad: «¿Esto es ser noble? Vuestro honor sangriento / en la muerte de Alfonso.» Para el poeta hay «otro estado donde espera el justo / eterno galardón», y le invita a gozar «en la paz inalterable / el fruto dulce de tu amable vida». José Luis Cano llama al poema el «más revolucionario de Cienfuegos» (*Ibíd.*, pág. 160), señalando que en el siglo XIX provocó la indignación de Gómez Hermosilla y Menéndez Pelayo. Conviene tener en cuenta las estrechas relaciones del poeta con los marqueses de Fuertehíjar, que sugieren que el vituperio no se lanza contra la nobleza en sí, sino que ataca el comportamiento de la nobleza con ciertos pobres e infelices.

Los poemas que escribe Manuel José Quintana (1772-1857) a los dieciséis años se enlazan por su técnica y temas con las odas pindáricas de Montengón y Arroyal (Dérozier, 1970, I, págs. 155-302). La *Oda recitada en la Real Academia de San Fernando* (1969, págs. 51-54) contiene las tópicas referencias a Carlos III: «El grande y sabio Carlos, que alentando / las ciencias y artes generosamente, / de sus vasallos fieles / se concilia el amor.» En el poema a Floridablanca (*Ibíd.*, págs. 55-56) baja el tono para nombrar los méritos del ministro: «con tanta ternura y complacencia / socorre y compadece al desvalido», subrayando su ilustración: «Tú sostuviste con benigna mano / las vacilantes ciencias, que un destino / fatal y triste derribado había / de sus augustas y sublimes aras.»

La poesía filosófica ha llegado al punto en que el poeta reflexiona sobre su naturaleza en los poemas. A *Meléndez, cuando la publicación de sus poesías* (*Ibíd.*, págs. 183-185), señala la habilidad del autor extremeño para propagar las Luces, con una clara alusión a Pope. En *A D. Ramón Moreno sobre el estudio de la poesía* (*Ibíd.*, págs. 214-220), Quintana invoca los poderes de la poesía seria:

¿No sois vosotros / los que, admirando el universo, y llenos / de inmenso fuego al contemplar las leyes / en que el orden se asienta, arrebatados / de sagrado furor en vuestra lira, / el amor, la virtud, el bien cantabais?

En *Epístola a un profesor de pintura sobre la filosofía de este arte* (*Ibíd.*, págs. 91-98), recitada en la Academia de San Fernando en 1790, el interés de Quintana por la relación con la realidad social pronto se hace evidente. En el fondo de casi todos los poemas filosóficos de Quintana se aprecia su conciencia

histórica y ética, que contrasta la falta de razón y la tiranía en el pasado con un futuro más libre e ilustrado. Este poema se centra en los temas de la pintura religiosa:

Hubo un tiempo infeliz, en que vendido / el pincel a fanáticas ideas, / ferocidad y horror sólo pintaba. / El negro Fanatismo con la mano, / con la mano funesta y execrable / con que al hombre y la tierra desolaba, / llenó de horror los cuadros, y con sangre / manchó todos los templos...

Hay que admirarse de la osadía de Quintana en esta composición, al atacar tan abiertamente la naturaleza intolerante y fanática de la Iglesia. Con esta visión de la religión Quintana contrasta la que quiere que reproduzca Valerio en sus pinturas: «El benéfico Ser en él se vea, / y la bondad del Creador del Mundo / en su semblante retratada sea.»

Otro tema de la poesía filosófica del fin del siglo es el deseo de paz y del fin de los conflictos bélicos, puesto de relieve por la guerra con Francia (1793-1795). Quintana no se centra en la violencia de las batallas y la fuerza física de los luchadores, sino en la causa por la que luchan. En *A la paz entre España y Francia* (*Ibíd.*, págs. 169-174) recuerda los estragos causados por las guerras: la orfandad y la viudez. Lamenta que el mar no sólo sirva para estrechar relaciones entre pueblos sino también para satisfacer la codicia humana. La visión filosófica de Quintana se expresa en la aplicación social de las ideas morales.

Quintana dedica dos poemas a Jovellanos, haciendo hincapié en lo que espera de él una vez en el poder. Como ministro de Gracia y Justicia (*Ibíd.*, págs. 203-209) una primera consideración sería la puesta en práctica de su visión de la justicia: «que sólo tú de sus profundos males / el abismo sondar, dar a sus llagas / el poderoso bálsamo, y en rayos / de luz clara y vivífica pudieras / inundarla por fin».

Pero es a la totalidad de la persona de Jovellanos a lo que vuelve pronto, señalando los aspectos de su carácter que para él tienen importancia:

Ya llevando / al hermoso espectáculo que ostenta / Natura, su atención, busca sus leyes, / sus misterios indaga, en su belleza / atónito se arroba, y desde un punto / se hace inmenso como ella. Ora a los hombres / la vista paternal vuelve, y llorando, / exento del error, ve sus errores, / y los señala y los combate, y libre / muestra la senda en que a placer se lleven / de la mundana actividad las ruedas.

Al final recuerda su labor por la reforma agraria, sugiriendo que el labrador, «no como un día / angustiado, infeliz, pobre y desnudo, / sino contento y vigoroso», alzará su voz en agradecimiento.

El poema donde quizá se ve mejor la combinación del pensamiento científico y social de las Luces es la oda *A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis* (*Ibíd.*, págs. 301-306). Las odas de Montengón habían resaltado aspectos negativos de la colonización española en América. La oda de Quintana contrapone los beneficios de la vacuna a la aportación negativa de España a la civilización americana.

La composición donde se ve con mayor claridad la visión filosófica del hombre unida a los avances de la técnica es la oda *A la invención de la imprenta* (*Ibíd.*, págs. 260-267). El poema sufrió cortes antes de que el autor pudiera dar a luz la versión definitiva en 1808. Empieza por esbozar el desarrollo del saber: «el pensamiento / miró ensanchar la limitada esfera / que en su infancia fatal le contenía». En su apuesta por el progreso Quintana ataca las fuerzas que intentaron mantener al hombre en la ignorancia: «¡Ay del alcázar que al error fundaron / la estúpida ignorancia y tiranía!» Pasa a enumerar los avances científicos divulgados gracias a la imprenta:

Levántase Copérnico hasta el cielo, / que un velo impenetrable antes cubría, /
y allí contempla el eternal reposo / del astro luminoso / que da a torrentes su
esplendor al día. / Siente bajo su planta Galileo / nuestro globo rodar; la Italia
ciega / le da por premio un calabozo impío / y el globo en tanto sin cesar na-
vega / por el piélago inmenso del vacío.

El poema intenta distinguir entre la institución monárquica y su perversión en tiranía, entre la religión y la superstición y entre las Luces y la ignorancia. La reacción pública obligó al autor a defenderse: «Recordando los males y desigualdades que han ocasionado la guerra y la ambición, se figura el poeta que la razón humana, adelantada por medio de la imprenta, arrojará estas pestes del mundo y no habrá en él ni esclavitud, ni tiranía. Yo bien sé que esto es soñar...» (*Ibíd.*, pág. 266). Quintana tiene una visión de la humanidad basada en la naturaleza moral de los grandes problemas. El hecho de que no quisiese callar sus sentimientos más profundos pese al poder de la Inquisición y la censura estatal confiere a sus composiciones un mayor interés.

En autores de menor trascendencia las tendencias dominantes de una época suelen aparecer con gran claridad. En la obra de Manuel Sánchez-Salvador (1764-1813) la relación más importante con las Luces es el apoyo a sus instituciones. El romance heroico *A la real sociedad de la Rioja castellana* (1987, págs. 295-299) pone en verso las ideas inspiradoras de las sociedades económicas. En *La sociedad* (*Ibíd.*, págs. 312-319) Mercurio es enviado por los dioses a Rioja para despertarla de su «torpe sueño». El poema es un canto a la actividad que transformará la patria y el autor aprovecha para condenar al «filósofo vano».

Manuel Pardo de Andrade (1760-1832), activo entre 1792 y 1820, se enlaza con las Luces en *La causa de las mujeres* (1988, I, pág. 316), un fuerte alegato a favor de la igualdad intelectual de la mujer a tenor de la *Defensa de las mujeres* de Feijoo de 1726. Recoge elementos del debate anterior afirmando «como el hombre es el juez, / pierden ellas, y ellos ganan». En otro poema (*Ibíd.*, II, págs. 228-237), la carta que ofrece consejos al ayo de un duque revela una mentalidad cauta: «Debe antes ser el hombre religioso / que sabio»; «Que no se aparte nunca de su idea, / que es el padre del pueblo, y que es preciso / velar para que el pueblo feliz sea». Una oda (*Ibíd.*, II, págs. 258-261) de 1813, por contraste, revela a un entusiasta partidario de la Constitución de Cádiz («dieron / al despotismo muerte, / y dignidad al pueblo») y enemigo de la Inquisición.

Mejor conocida como dramaturga, María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) escribió una oda, *La beneficencia* (1804, I, págs. 9-13), que celebra las actividades de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense y en particular de la condesa de Castroterreño. Elogia sus esfuerzos a favor de los huérfanos: «gozosa acudes / al socorro que anhela el ser humano; / por sus alivios velas y te afanas, / y en su conservación el lauro ganas». Gálvez contrasta la actuación de la condesa con la nobleza inútil: «Y vosotros, viciados corazones, / con el lujo engreídos, / de la beneficencia ved el fruto», y termina con un rasgo feminista: «Allí triunfa mi sexo; la nobleza / de la corte española / a su reina benéfica imitando, / la gloria de hacer bien disfruta sola.»

José Marchena (1768-1821) es autor de pocos poemas (Fuentes, 1989). Demuestra bien sus preocupaciones filosóficas en su epístola *A mi amigo Lanz* (Fuentes, 1986). Apresado por pensamientos lúgubres y sintiendo cercana la muerte, se pone a meditar (1892, I, págs. 50-55): «¿Qué es el alma? ¿conozco yo su esencia? / Yo existo; ¿dónde iré? ¿de dó he venido? / ¿Por qué el crimen repugna a mi conciencia?» Discute las ideas de Helvétius: «De Helvecio errada la filosofía / convence en esta parte la conciencia, / que es de nuestra razón la mejor guía. / Vano fuera alegarnos la experiencia, / que sólo enseñar puede lo que ha sido; / quien lo que debe ser dice es la ciencia.» El cuadro que pinta de la sociedad es pesimista: «En todas partes la violencia miro / sobre el trono sentada y exhalando / la libertad el último suspiro. / Del despotismo el horroroso bando; / la vil superstición, la intolerancia / la sanguinosa espada blandiendo.» La libertad tiene que fundarse sobre la moral: «¿Qué haces, dó te despeñas, imprudente / pueblo? ¿La libertad sin moral quieres?» Atribuye responsabilidades: «De la ignorancia siempre la anarquía / ha sido inseparable compañera.» Rechaza el fácil utopismo pero sigue fiel a sus ideales ilustrados: «¡Ah, sepamos templar hasta la ardiente / ansia del bien; el hombre es perfectible, / pero se perfecciona lentamente.» Los crímenes de la Revolución Francesa parecen menores en comparación con la opresión ejercida por los tiranos. Recuerda la Inquisición: «Más de tres siglos hace que el sangriento / infame tribunal del Santo Oficio / oprime a España con furor violento.» Termina fiel a las Luces: «La esclavitud es quien desmoraliza / los pueblos, quien sofoca los talentos, / y quien toda virtud inutiliza», y cierra el poema condenando el despotismo y la tiranía.

Las ideas de las Luces se convierten en el proyecto liberal de la nueva generación. En *Carácter del verdadero filósofo* (Cueto, 1952-1953, III, pág. 720), Pablo de Jérica (n. 1781), vuelve la mirada hacia atrás, sintetizando las ideas de las Luces y las consecuencias que sufrieron sus propagadores:

El filósofo siempre es tolerante, / de la verdad amante, / de la virtud amigo, / de los vicios acérrimo enemigo. / Accesible, sencillo, bondadoso, / su centro es el reposo. / Humanidad respira, / su dulce trato probidad inspira. / Para el error clemente, / se muestra inexorable al delincuente. / Socorre con largueza / del verdadero pobre la pobreza, / y reprende severo / al holgazán y vago pordiosero. / Los abusos critica, / y a reformarlos con tesón se aplica. / [...] / Mírase calumniado, / perseguido, ultrajado... / Sírvenle de consuelo / su recto proceder y heroico celo, / y su ardor multiplica, / y al bien de los demás se sacrifica.

4.4

La poesía extensa

4.4.1. Poemas didácticos

Nicolás Moratín situó su poema didáctico *La Diana o arte de la caza* (1944, págs. 49-65) en la tradición clásica de las *Geórgicas* de Virgilio. El poema comprende seis cantos que tratan respectivamente de los orígenes y justificación de la caza; sus peligros, el cuidado de los caballos y otros conocimientos necesarios para el cazador; una descripción de las aves que se pueden cazar; la enumeración de animales de caza; y termina con la descripción de una gran batida. Moratín aporta variedad al tema central por sus digresiones a otras materias, en particular a temas de actualidad. Las referencias histórico-políticas quedan justificadas por la tradicional relación entre el arte de la caza y el arte de gobernar. La comparación se encuentra en su modelo, Virgilio, como también otras referencias a las ciencias y al progreso económico logrado bajo el nuevo Augusto, Carlos III. Moratín pone al día los intereses científicos de Virgilio para tocar temas dieciochescos como el origen del hombre, las diferencias raciales, la naturaleza de la luz, la existencia de otros mundos y el movimiento del Sol. Como respuesta a la celebración por Virgilio de los progresos científicos del reinado de Augusto, Moratín elogia los avances hechos bajo Carlos III. En las alusiones políticas no se deja llevar por la nostalgia de un pasado mejor como hace Virgilio, sino que alaba el presente como culminación del proceso originado por la subida al trono de los Borbones.

El canto II intercala comentarios ajenos a la caza. Para Moratín un príncipe tiene más obligación de instruirse que un plebeyo, y por tanto recomienda una buena educación. El final del canto previene al infante Luis contra los aduladores. En el canto III se muestra escéptico sobre el método experimental en la administración de medicinas a los animales, pronunciándose a favor de remedios naturales. Al tratar el tema de la pesca toca la creación y en particular la generación espontánea. De nuevo se declara al lado de la ortodoxia, atacando la posición epicúrea expuesta en el poema *De rerum natura* de Lucrecio, otro modelo que reconoce en su prólogo. De igual manera condena la astrología.

En el canto IV, sobre las aves, Moratín deja su hilo central para elogiar la creación por Carlos III de la Academia de Artillería de Segovia: «Aquí están las virtudes triunfadoras / aquí el militar mérito se premia.» El canto V pasa a narrar cazas reales y míticas, y el poema termina con el canto VI, que empieza recordando a dos poetas ya muertos, Luzán y Montiano, antes de reanudar el tema de la caza. El final alude de nuevo a los temas tratados por Virgilio, pero los amplía. Si Virgilio fue alimentado por Parténope, Moratín lo es por Madrid, pero un Madrid donde la ciencia está abriendo nuevos caminos y donde puede leer a los nuevos filósofos:

Aquí empezaba / la ciencia a abrir su alcázar escondido. / Vi en él los Male-
branches y Bacones, / los Lokes, los Leibnitzes y Neutones. / Feijoo, mi gran

Feijoo, las pirineas / cumbres pasar los hizo, y ha mostrado / el rumbo a solidísimas ideas.

El poema didáctico más famoso de la poesía española del siglo XVIII es *La música* de Tomás de Iriarte (Cotarelo, 1897, págs. 195-211). El poema, en silvas, se divide en cinco cantos (1787, I, págs. 139-298). El primero explica los elementos básicos: el sonido, que Iriarte divide entre la melodía y la armonía, y el tiempo, para el que el autor explica los distintos compases, el valor de las notas y el ritmo. Consciente de que este canto sea el más árido, Iriarte avisa al lector de su importancia como base para los demás. El canto II explica cómo la música intenta expresar sentimientos. Trata de las técnicas para influir en las pasiones del oyente: cómo hacer la música triste, alegre, marcial o tierna, y una gama de distintos efectos. Los cantos III, IV y V sitúan la música en sus tradicionales contextos sociales: la Iglesia, el teatro, las tertulias familiares y para entretener al hombre en la soledad. En el canto III, sobre la música sacra, el autor elogia a algunos compositores españoles: Guerrero, Vitoria, Morales y otros. El canto IV se centra en la música teatral, ocasión que Iriarte aprovecha para elogiar el género cultivado por él, el melodrama. A continuación emplea un episodio fantástico en el que aparece el compositor Jomelli para explicar la música teatral y los géneros operísticos. El último canto examina la música escrita para la diversión social y para el hombre en soledad. La última parte de este canto considera la preparación necesaria para ser un compositor y termina proponiendo el establecimiento de una academia para su enseñanza.

En todo momento Iriarte se muestra consciente del peligro de caer en la aridez. Por eso introduce «episodios y ficciones poéticas» como la historia pastoril de Crisea y Salicio que emplea para estructurar el canto II. Además de un prólogo de 26 páginas, el autor añade unas 44 páginas de advertencias finales en las que explica y puntualiza algunas de las ideas expuestas en el cuerpo del poema. La advertencia final se extiende a 12 páginas para examinar la aptitud de la lengua castellana para ser cantada. Iriarte la cree superior a todos los demás idiomas, salvo el italiano. La elogia por su suavidad y variedad, contrastándola con la francesa, alemana e inglesa, y demuestra sus detallados conocimientos de estos idiomas por los ejemplos que emplea.

El tono del poema es más sobrio que en *La Diana* de Moratín y faltan las referencias personales, aunque a veces Iriarte se permite elevar el tono: «¡Encantadora ciencia, don del cielo, / recreo de la humana fantasía, / de los males consuelo, / del alma fiel intérprete!» Quizá sea significativo que el autor no recurra a las teorías platónicas que hubieran relacionado la música con la armonía divina. El único momento en que su texto demuestra una relación con las ideas contemporáneas es cuando habla de los efectos de la música en la sensibilidad humana:

El músico placer, ni mortifica, / ni ocasiona inquietud, ni perjudica; / alimenta el ingenio, / al mismo entendimiento satisface, / la fantasía excita, y al fin hace / sensible el corazón, dócil el genio.

Un escritor que explotó el mundo científico como tema poético en más de una composición es el canario José Viera y Clavijo (1731-1813). Bajo el seudó-

nimo de «Diego Díaz Monasterio» publicó en 1780 un poema didáctico en cuatro cantos, *Los aires fijos* (Viera y Clavijo, 1780), dedicado a las características y manera de aislar los gases comunes. Añadió un quinto canto que trata el efecto de la luz solar sobre las plantas, y un sexto canto, que no se publicó hasta más tarde, sobre «La máquina aerostática», es decir, el globo inventado por los hermanos Montgolfier, que hizo sus primeros viajes en Francia en 1783 (Viera y Clavijo, 1876).

El héroe de los cuatro cantos de la primera versión del poema es Joseph Priestley, el científico inglés que descubrió el oxígeno, y cuyos experimentos con los gases fijos de hidrógeno, nitrógeno y oxígeno proporcionan el armazón del texto de Viera.

Después de establecer su tema en la primera estrofa, Viera pasa revista a científicos que han experimentado con los gases, invocando en medio al Dios que ordenó «este vario espectáculo del mundo» y entregó «a algún ingenio en discurrir fecundo / ciertas llaves maestras». Contrapesa su elogio al ingenio humano con el comentario que «el hombre es en luces tan escaso / que el paso fácil suele ser más lento». A continuación se pone a describir los experimentos de Priestley, empezando por el aparato necesario para separar los gases. Al conseguir aislarlos «Sonríose la química» y le reveló a Priestley «el bien y utilidad al aire fijo». El segundo canto se ocupa del aire inflamable, es decir, el hidrógeno, y Viera explica una nueva teoría de los terremotos, no sin incurrir en errores señalados por su editor de 1876. El tercer canto trata del nitrógeno, y el cuarto, del oxígeno.

Viera debió de haber leído acerca de los experimentos de Jan Ingenhousz (1730-1799), el holandés que, inspirándose en Priestley, demostró los efectos de la luz solar sobre las plantas.

El canto quinto empieza con una descripción de la Royal Society de Londres, y la reunión en que sus miembros pasan revista a los hallazgos de Priestley. Está presente Ingenhousz, médico de cámara de los archiduques de Austria, a cuyo país salvó, según Viera, «de la fatal variólica epidemia», por emplear la inoculación. El autor canario se muestra fascinado por la manera en que las plantas absorben el dióxido de carbono de la atmósfera y a su vez emiten oxígeno. El tema de las plantas permite al poeta unas descripciones rurales, precedidas por una transición en que invoca a un supuesto pastor, Coridón.

La cumbre del entusiasmo de Viera se alcanza en el sexto canto sobre los vuelos en globo hechos por los hermanos Montgolfier.

Los vuelos de los Montgolfier fueron imitados en España en 1783 por Viera desde los jardines de su amo, el marqués de Santa Cruz: «¡Cuánto promete al uso de la vida / este gran timbre del ingenio humano, / cuando la nave a un punto dirigida / fuese obediente a la perita mano!» (Viera y Clavijo, 1876, pág. 48).

Viera no tarda en pronosticar un gran futuro para el invento: «Bien podrá ser que un día la fortuna / haga nacer otro *Colón* segundo / que emprenda navegar hasta la luna, / como aquel hizo viaje al nuevo mundo» (*Ibíd.*, 1876, pág. 49).

Hacia el fin de su vida Viera dedicó una composición breve de 132 versos a *Las cometas* (1812), publicada esta vez bajo el seudónimo de «Anacleto Cambreleng, Leal y Gaviria». El héroe de este «Poema heroico en un canto» es el científico norteamericano Benjamin Franklin.

Las diez estrofas en versos endecasílabos asonantados están precedidas por un prólogo en forma de décima frente a un grabado de dos niños jugando con sus cometas.

El poema empieza haciendo un juego de palabras entre las y los cometas, antes de pasar a describir cómo en la construcción de una cometa entran las disciplinas científicas de la mecánica y la física. En la quinta estrofa, dirigida a los «chiquillos» que juegan, entra la personalidad del autor, ilusionado por el comportamiento del aparato bajo la influencia del viento: «Se vuelve a levantar... dadle hilo... dadle... / ¡Qué gallarda se ve! ¡Cómo campea! / ¡Y cómo desafía en tanta altura / al *Aerostato Globo* y *Mongolfiera*!»

El autor pasa a negar la influencia de los cometas en los acontecimientos terrenales, con una picante alusión a los sucesos contemporáneos: «Este cometa que a la luna viaja, / o que baja del cielo como estrella, / no es *Napoleón-cometa*, que amenaza / a las coronas o que anuncia guerras.»

En la octava estrofa aparece «un filósofo» que cree que «los nublados / que tronan tanto y que relampaguean, / son de electricidad grandes meteoros». Emplea una cuerda metálica y pasa «por el metal la eléctrica centella»:

Tú, *Franklin*, fuiste el nuevo Prometeo, / que con la más dichosa estratagemas / al cielo le robaste el fuego puro. / Tú le arrancaste de su airada diestra / a Júpiter el rayo, y enseñaste / el arte de impedir que nos ofendan.

El entusiasmo que Diego Antonio Rejón de Silva (1740-?) sentía por las bellas artes dio como resultado su poema didáctico *La pintura* (1786). En el prólogo recuerda el poema anterior sobre la pintura por Pablo de Céspedes y los ejemplos más recientes de cuatro poetas franceses. El poema de Rejón se divide en tres cantos y su intención fue proporcionar un compendio de preceptiva artística que diera consejos prácticos sobre cómo aprender a pintar y qué modelos seguir. El primer canto se dedica al dibujo, que el autor considera la parte principal de la técnica artística. Destaca la aportación al arte de Mengs, además de la de pintores españoles como Becerra, Berruguete, Murillo y Velázquez. Termina el canto elogiando a Carlos III: «hoy en día / protector de las ciencias se declara». El segundo canto explica las reglas de la composición con ejemplos tomados de la historia de España, y de nuevo muestra su admiración por Velázquez. El tercer canto trata del colorido y la composición armónica de un cuadro, refiriéndose al final a las distintas escuelas de pintura, incluyendo la española. Para Rejón el pintor necesita erudición, y aconseja la lectura de libros como parte de su formación. El poema termina resaltando la contribución a las artes en España aportada por la creación de la Academia de San Fernando. Al igual que en muchas obras de este tipo, el autor añade una serie de notas en prosa para clarificar y ampliar el texto.

El poema incompleto de José Iglesias titulado *La teología* fue impreso después de la muerte del autor, en 1790. Debe encuadrarse en la serie de contestaciones a Pope, quizá siguiendo el ejemplo de los poemas de Louis Racine sobre temas teológicos, aunque el autor niega seguir un modelo determinado. Para comunicar su mensaje al lector se sirve de un joven que es «instruido sobre su último fin y los remedios que ha de usar contra su flaqueza y malos

hábitos» (1790, pág. 5). El plan original de la obra explica que tendrá dos partes, la primera sobre Dios, la creación, los ángeles, el hombre, la providencia y las leyes divinas, y la segunda sobre la caída de los ángeles y del hombre, el papel del Redentor, los remedios para levantar la naturaleza humana, los sacramentos, el Juicio Final y estado de la otra vida, terminando con una visión de la Trinidad. Sin embargo, Iglesias no llevó a cabo la segunda parte, y tenemos que juzgar la obra sólo por lo que dejó escrito.

La versión publicada consta de ocho discursos precedidos de un discurso preliminar. El autor recorre los varios aspectos de la teología católica enunciados en su plan, omitiendo «unas verdades y sentencias que exceden toda la capacidad del ingenio» (*Ibíd.*, pág. 5), con la intención de convencer al lector de las verdades de la religión. En el discurso preliminar aparece ante el joven una visión que le pregunta: «¿Te has parado / tal vez por dicha a contemplar tu estado, / quién eres, quién te ha dado ser y vida?» (pág. 14). Cuando habla la teología en el discurso primero, subraya las limitaciones del entendimiento humano: «Lejos, lejos de oír las voces mías / la curiosidad vana y terco anhelo / de inquirir lo que oculta un denso velo / a los profanos ojos» (pág. 50). En el discurso segundo Iglesias se dirige a los mismos blancos que Forner, ataca a Spinoza por alegar que «no es Dios otro ser que este universo» (pág. 74), y se opone a varias explicaciones de la creación del mundo, tachando a los «filósofos» de ateos (pág. 85).

El discurso cuarto descubre el lado defensivo de Iglesias al defender a los ángeles contra «el coro de filósofos» (*Ibíd.*, pág. 101) que niegan su existencia. Los discursos quinto y sexto hablan de la creación de los «entes visibles» y del hombre, siguiendo de cerca la versión del *Génesis*. En el discurso siguiente Iglesias afronta el problema del dolor, poniendo en boca del impío la pregunta:

Si Dios rige / el universo, si ama y guía al hombre, / ¿posible es que el dolor que de él exige, / su plaga, azote y llanto no le asombre? / ¡Homicidios, engaños, hurtos, guerras, / eversión de ciudades y de tierras, / los buenos las más veces afrentados, / y los malos de dichas coronados! (*Ibíd.*, pág. 153).

Contesta en parte a este alegato negando que el malo sea dichoso pero no se extiende más. El discurso octavo da una explicación de las leyes divinas, y con eso termina el poema.

En Iglesias falta el vigor de Forner. Su tono es más suave, pero al igual que en los *Discursos* de Forner, el lector percibe que la tarea impuesta por el autor es defender la fe contra el ataque y no proclamarla. La timidez frente a una cultura intelectual hostil quizá sea la explicación de la ausencia de la segunda parte.

El poema de Isidoro Pérez de Celis, *Filosofía de las costumbres* (1793), debe emplazarse en el contexto de la situación represiva del momento posterior a los sucesos más sangrientos de la Revolución Francesa. La obra se dedica a Godoy y exhibe actitudes antifilosóficas y promonárquicas. Comprende dos partes: la primera consta de nueve secciones en silvas y la segunda de once. Según el autor, su fin era «descifrar y descubrir los verdaderos manantiales de la pública felicidad, los principios del orden social, y las raíces de la subordinación por los estrechos vínculos, con los que nacen los hombres, a Dios, a sí mismos, y a sus semejantes».

La obra ataca a los libertinos y filósofos, y la silva VII de la primera parte se dirige contra la libertad. Sin embargo, asoman rasgos de las ideas de las Luces. La silva IX de la segunda parte ensalza la caridad fraterna, y la siguiente adopta posturas contra la nobleza:

Pero aún es más extraño y reparable / el que al tiempo que algunos hacen gala / de que nadie en el lujo los iguala, / sólo sea su mano miserable / en el socorro al pobre ciudadano / y pagar al mercante y artesano (1793, pág. 313).

Otro poema didáctico con un fin bien definido es el *Poema físico-astronómico* (1828) de Gabriel Císcar (1769-1829).

Según el prólogo su objetivo era «patentizar la sublimidad y utilidad de los conocimientos que suministran la física y la astronomía, especialmente ésta», y el autor sitúa su composición en la tradición de Lucrecio, Virgilio y Ovidio. El poema pretende ser un tratado científico («De la constitución del universo / voy a indicar las leyes primordiales / y las bellas lumbreras celestiales / a describir extensamente en verso» (Císcar, 1828, pág. 1) y subraya su intención de enseñar correctamente los nombres de los objetos y fenómenos en los terrenos científicos que trata. Su postura en el prólogo, escrito después de 1815 y probablemente para la edición de 1828, es oponerse al dogmatismo de la Iglesia católica, afirmando que la teoría copernicana «lejos de ser *impía* y *absurda*, es una verdad demostrada».

El poema comprende siete cantos que ocupan 200 páginas, a las que el autor añade un índice de 22 páginas, que sirve como resumen de los temas principales tratados en el texto. El primer canto repasa una lista de científicos —Tosca («Sol de la Escuela Valentina»), Alfonso el Sabio, Jorge Juan, Spinoza, Humboldt, Laplace— elogiando especialmente a Martín Fernández Navarrete.

El canto termina con un apóstrofe a Feijoo: «Sabio beneditino, que a la España / con el *Teatro Crítico* ilustraste; / de la superstición la fiera saña / con severo semblante despreciaste» (*Ibíd.*, pág. 43).

Uno de sus objetivos principales parece ser separar lo científico de lo no científico, y por consiguiente condena la astrología. El canto final lanza un ataque contra la Iglesia por oponerse a las ideas de las Luces:

Bajo de un religioso escapulario / empuña el instrumento sanguinario, / y detrás de un altar, puesto en acecho, / del varón ilustrado amaga el pecho; / mientras que al descubierto, sin clemencia, / la misma ilustración y la inocencia / persiguiendo el fanático, pretende / servir al Ser supremo, a quien ofende (*Ibíd.*, pág. 191).

4.4.2. Poemas épicos

El poema *La Riada* (1784) de Cándido María Trigueros fue compuesto para hacer una relación de las inundaciones que afectaron a Sevilla a finales de 1783 y principios de 1784 (Aguilar Piñal, 1987, págs. 158-159) y «perpetuar la memoria de los que en esta grande aflicción se han esmerado en procurar el alivio de sus

conciudadanos a costa de sus riquezas, de sus esmeros, de sus fatigas, y de sus peligros». Lo más curioso es el experimento genérico que hace Trigueros, mezclando la realidad muy reciente con un aparato mitológico tomado de Virgilio y Homero. El autor hace que la causa de la tragedia sea la rivalidad entre Híspalis y Juno por el amor de Júpiter, con el resultado de que Juno determina vengarse de Híspalis, numen de Sevilla, destruyendo la ciudad que vive bajo el espíritu benéfico de Carlos III.

El canto II introduce al heroico asistente de Sevilla, Pedro López de Lerena: «en sus riesgos osado, / benéfico, magnífico, prudente, / incansable, tenaz, e inteligente», que prepara las defensas.

En cuanto las aguas empiezan a causar daños, el asistente ayuda a los necesitados, secundado por la Iglesia. Trigueros afronta el problema de explicar la tragedia al final del canto IV:

Infortunio tamaño y tan crecido / sólo explicarle pueden con decoro / los dioses inmortales, / los dioses a quienes mueven, / mas no perturban, cuitas mundanales; / no es posible esta vez que los aprueben; / sepamos, si es posible, sus secretos, / y oigamos humillados sus decretos.

Júpiter salva la ciudad al final del canto V, y Trigueros utiliza el canto final para hablar de las secuelas y elogiar de nuevo a Lerena. La compasión del autor se trasluce especialmente en las notas: «La sola vida de un hombre vale a los ojos de la filosofía más que los tesoros de Creso» (1784, pág. 110 n. 2).

El poema heroico *México conquistada* (1798) del canónigo de Zaragoza Juan de Escoiquiz (1762-1820), tiene que ser uno de los más extensos de la literatura española (Fucilla, 1953).

Los 26 cantos abarcan 3.068 estrofas, dando al poema una extensión total de 24.544 versos. Para la fecha en que fue compuesto había vuelto a surgir el debate iniciado ya en el siglo XVI sobre los motivos y comportamiento de los conquistadores españoles en América. Escoiquiz está enterado de los argumentos, aunque en su prólogo y texto rechaza las acusaciones más extremas lanzadas contra los españoles (Fabbri, 1981). Con un tono maniqueo típico del momento en que escribe, Escoiquiz acusa a algunos escritores extranjeros, como Robertson y Raynal, de parcialidad en su tratamiento de los conquistadores, y tacha a Bartolomé de las Casas de indiscreto.

El objetivo del poema es «realzar las hazañas inauditas de los españoles en la conquista del imperio mexicano y las felicidades que a los habitantes de éste se les han seguido». Escoiquiz sigue los esquemas de las versiones históricas aunque en algún momento emplea como contraste un episodio sentimental. Su estilo es lúcido y no recurre a metáforas complicadas, mostrando preferencia por los símiles característicos de la épica. En el fondo, el lector nota la preocupación ética característica del siglo XVIII. Después de la apología de los conquistadores en el prólogo, no extraña el énfasis moral en los consejos dados por Cortés a sus soldados en el canto II:

¿Qué dirán, pues, si ven que demostramos / lo contrario en los hechos: que a los fieles / aliados inhumanos maltratamos; / que a nuestra misma religión in-

fieles / despreciamos audaces sus sagrados / preceptos, y que en fin somos
crüeles, / lascivos, insolentes y ambiciosos?

En cambio, la descripción del sacrificio humano en el canto VIII subraya la barbarie de los nativos, aunque el autor acorta la descripción de la extracción de los corazones por el horror que el acto le inspira. El canto IX contrapone la visión moral de Cortés con la de Moctezuma, y al fin Cortés logra convencerlo de abolir el sacrificio humano y el canibalismo.

Fiel a la tradición de Tasso, Escoiquiz recurre al conciliábulo infernal para explicar los conflictos. Los monstruos que personifican los vicios son la Envidia y la Discordia. La intervención sobrenatural se hace aún más patente en el canto XX, cuando la Gloria lleva a Cortés a su templo a curarle de sus heridas. La serie histórica de luchas y otros acontecimientos heroicos narrada por Escoiquiz culmina en la sangrienta batalla final por la ciudad de México, en la que las fuerzas indias reciben ayuda de las huestes infernales: «Desde la negra nube saborea / el fiero Lucifer la formidable / matanza, y el furor con que menea / el acero.» El poema termina con la rendición de los indios: «Se entregaron las armas, y prestado el juramento, / Cortés entró triunfante, y al Imperio / de España se agregó aquel hemisferio» (1798, III, pág. 337).

La Conquista del México por Hernán Cortés (1820) de Pedro Montengón consta de dedicatoria y 15 cantos, con un total de 6.730 endecasílabos sin rima. Citaremos sucesivamente el canto, la numeración de los versos y la página; en cada canto numeramos los versos desde 1.

En la dedicatoria (vv. 46-51) parece existir una referencia a la nueva época que inicia España tras el comienzo del Trienio Liberal: «renacida a nueva vida / por la gloriosa libertad, por ésta / se ve elevada al grado esplendoroso / de gloria y de grandeza en que recibe / de las demás naciones de la tierra / el tributo de sus admiraciones.»

Montengón parece en un primer momento un defensor del mundo azteca; en 1, 2, 3 se refiere a él en términos similares a los de la *Invectiva de Nereo* (1794, págs. 151-152): «... un mundo que ha querido / tener la suerte en guarda del olvido».

En II, 104-157, el español superviviente relata su encuentro con una india, vagamente parecido al de *Atala*, y su vida con ella gracias a la tolerancia de los salvajes; en VIII se denuncian saqueos, asesinatos y violaciones cometidos por los españoles. Pero nada más lejos de *La Conquista del México* que presentar una oposición maniquea entre nativos y conquistadores. Entre los primeros rige un sistema político despótico con dos grandes lacras: la esclavitud (III, 37-38; VII, 267) y los sacrificios humanos, siempre reprobados con horror por Montengón: véase II, 401-402; IV, 211-216, 242-247; VIII, 426-434, 457-515; IX, 126-128; XIV, 165-166, 174-177, 223-225. Los motivos del cacique de Zempapola para odiar a Moctezuma, en IV, 110-114, son los siguientes: «las tiranías y extorsiones / de los recaudadores y ministros / de Moctezuma, que a exigir venían / las doncellas y víctimas humanas / para los sacrificios a los dioses».

Una vez planteada la monstruosidad del sistema político azteca, Montengón traslada su reflexión al terreno religioso, en el que los indios le parecen igualmente bárbaros, sanguinarios y extraviados; el descarrío de su sistema religioso es, en úl-

timo extremo, la causa determinante de una inhumanidad sustantiva que se refleja tanto en las estructuras y valores que rigen la vida de la comunidad como en los que determinan las relaciones de ésta con otras (VIII, 516-518; IX, 429-432).

Hallamos en este terreno una condena de los excesos a que conduce el fanatismo religioso, en IX, 1-18:

No hay cosa más sensible ni que tanto / irrite la opinión de los mortales / en su superstición, cuanto el ultraje / cometido en sus dioses, en sus templos / e imágenes sagradas y en su culto. / El suscitado horror que enciende en ellos / cualquier profanación les arrebató / la razón y la mente, y les transforma / en fieras más voraces y temibles / que los hambrientos tigres y leones, / pues a falta del hierro y de las llamas / no dudarían de emplear sus dientes / si vengar de otro modo no pudieran / sus dioses ofendidos, mientras éstos, / lejos de resentirse o de defenderse / de los ultrajes recibidos, callan / ni se mueven, como ápatos maderos / o como el mármol que los representa.

Habla aquí la voz del autor. ¿Se trata de una ridiculización de las religiones primitivas o de los vicios de la ignorancia en cualquier religión, de una condena en términos luteranos de la iconofilia católica, o incluso de una manifestación de agnosticismo o ateísmo? Si la letra no limita el significado al contexto de la América precolombina, éste y otros similares gravitan indudablemente sobre aquél, y no parece que la cuarta hipótesis pueda mantenerse a la vista de XII, 29-37, donde habla también el autor apelando a la revelación como única guía segura en materia religiosa, lo mismo que Cortés en XI, 269-284. Y cuando el poema enuncia el principio del relativismo religioso o achaca al cristianismo su bárbara teofagia, es Moctezuma quien habla (XI, 345-362; *Ibíd.*, 314-325).

En cuanto a Cortés, se reconoce el mérito de la sobrehumana empresa que fue la conquista (I, 25-27) y se afirma que la emprendió movido por la fuerza de su destino tanto como por «la odiosa miseria en que yacía / con las manos vacías» (I, 76-105, 117-118).

La Conquista del México es un poema bien construido, ameno y de lenguaje moderno, que se lee de corrido y con constante agrado. Ha desaparecido en él la juvenil adhesión de Montengón al mito del buen salvaje (que de todos modos no era, en buena ley, aplicable a la civilización azteca) y el mensaje religioso resulta ambiguo más allá del rechazo de la superstición, la ignorancia y el fanatismo.

(Para el contexto y tradición de la obra, véanse los trabajos de J. Campos, J. Delgado y J. Subirá incluidos en los *Estudios Cortesianos* de 1948, citados en la bibliografía. También los de Dowling, 1977, 1980; Fabbri, 1980, 1981, 1984; Gies, 1979; Pierce, 1947.)

Félix José Reinoso (1772-1841) escribió un poema de 800 versos con el título de *La Inocencia perdida*, con ocasión del certamen propuesto por la Academia de Letras Humanas de Sevilla en diciembre de 1796. Tardó tres años en concluirlo en su primera versión, y hubo de publicarlo en 1804 para salir al paso de una edición pirata aparecida el año anterior. Tuvo el poema otras ediciones en 1832, 1840 y 1845, y en 1854 fue incorporado al tomo II de *Poemas épicos* de la BAE.

Inspirado en *Paradise lost* de Milton, se divide en dos cantos de 54 y 46 octavas respectivamente. En el primero trata de la rebelión de Luzbel y los ángeles que lo secundaron, ofendidos, tras su derrota y destierro, por el proyecto divino de creación del hombre, y dispuestos a vengar en él la humillación sufrida. Reinoso emplea con largueza el colosalismo apropiado a la altura épica del tema: «Cual de Vesubio el cráter centellante / horrendo luce y tiembra, el hondo brama, / álzase el humo en grupos ondeante / y en vellones de luz tal vez se inflama, / súbito el negro abismo horrisonante / columnas brota de sangrienta llama, / y al derretido fuego abriendo calle / voraz torrente se despeña al valle» (octava 13).

Incapaz la hueste diabólica de resistencia abierta contra Dios, tiene Satán la idea de infundir en el hombre el mismo pecado suyo y de sus congéneres: «¡Oh Rey! [A Luzbel] Este fatal atrevimiento / ha de inspirarse al hombre. Ose insolente / su asiento alzar ante el excelso asiento / do sostiene los mundos el Potente; / ose igualarse a Dios [...] / y siendo en el orgullo igual contigo, / igual será también en el castigo» (octava 42); y también la de inspirarle la idolatría, la adoración de falsos e inhumanos dioses y el fanatismo.

El canto segundo describe la creación del hombre y la mujer y la felicidad e inocencia de los placeres del Paraíso y del mutuo conocimiento carnal de la primera pareja humana. La descripción de la placidez y la belleza alcanza ahora primores de taracea barroca: «Las tiernas flores de la frente ufano / descñe Febo al estrellado Toro / y mezcla en la Balanza el rubio grano / de la doncella alígera tesoro. / Sube al fogoso carro, y de su mano / desparce rosas entre espigas de oro, / y embalsamando el céfiro de aromas / racimos llueve y olorosas pomas» (octava 9). Acto seguido asistimos a la tentación de Eva ante el Árbol del Bien y del Mal, y a su caída y la de Adán; la intervención del Hijo y la promesa de la futura redención suspenden la ira divina y la desesperanza del género humano.

Alberto Lista compitió con Reinoso en el mismo certamen, con otro poema de idéntico título en 90 octavas, la estrofa obligada según las bases del concurso.

Ommiada, el poema épico de Gabriel María de Nava, conde de Noroña (1760-1815), publicado en 1816, es impresionante por su extensión —unos 15.640 versos— y por la complejidad de su argumento (Nava, 1816). Al final de sus 24 cantos en silvas, el autor facilita al lector una lista de 25 páginas de los personajes que participan. La mayoría son invenciones del poeta como lo es el argumento, pero el autor entremezcla la historia que narra con datos reales de una manera coherente. El autor confiesa haber visto «tratados ya por otros poetas casi todos los asuntos que ofrece nuestra historia» y por tanto «ha querido poner sobre la escena uno en todo nuevo».

Noroña sitúa su narración antes del principio de la Reconquista, en el momento en que la monarquía árabe-española se independiza de la influencia oriental, suceso que, según el autor, facilitó el inicio posterior de la Reconquista por parte de Pelayo y sus sucesores. El protagonista de esta acción es Abderramén, el príncipe que logró escaparse de la matanza de su tío, el rey Moavía, y gran parte de su familia. Después de ser testigo de la decapitación de su hermano e hijo, huye aún más lejos. A pesar de creerse olvidado en su refugio africano, recibe enviados de los árabes de España que le ofrecen el trono. Apenas vuelto a España «se arman todos contra él, y tiene que conquistar palmo a

palmo el mismo reino que gratuitamente le habían ofrecido». «Todo lo allana con su valor, su pericia militar y sus virtudes, y no sólo se corona rey del imperio andaluz, sino que separa para siempre la España del califato del oriente.»

El aparato sobrenatural épico que emplea Noroña es árabe. Aparece Alá como «motor supremo», y los dos seres subsidiarios a Alá son Adona y Uriel, que reinan sobre la Luna y el Sol. Alá permite que los súbditos de Adona vivan en paz, mientras promete a Uriel «una gloria sin límites... si arrostra con audaz semblante / el furor de la guerra» (Nava, 1816, I, pág. 11).

Los emisarios muchas veces adoptan el semblante de otro personaje y así siembran mentiras o engaños que complican más la resolución de la historia. Los poderes sobrenaturales intervienen constantemente para influir en el curso de la historia. Cuando Abderramén decide emprender el viaje a España, Adona incita a Océano a causar el naufragio de su barco (*Ibíd.*, pág. 149). Al final Abderramén llega a España y es encontrado por Elamira, hija del alcaide de Sevilla. Adona cree que su proyecto está a punto de fracasar y, por tanto, se dirige a los reinos infernales donde se entrevista con Zabbán. Adona le explica que «Alá me ha dado permisión expresa / para usar de los medios más extraños / a fin de perseguir mis enemigos» (*Ibíd.*, pág. 191). A continuación Zabbán se ofrece a enseñarle a Adona los monstruos que se parecen a los vicios clásicos: avaricia, gula, acidia, lujuria, ira, soberbia y envidia (*Ibíd.*, págs. 192-195).

En las secciones descriptivas destacan, por un lado, las narraciones de luchas y batallas violentas, mientras que, por otro, se encuentran escenas pacíficas. El asilo de Abderramén en África se describe según la técnica del *Beatus ille*; la descripción de Sevilla en el canto VIII permite que el autor trate una escena tranquila y hermosa que contrasta con la turbación y violencia habitual; otra escena tópica es la descripción de las justas del canto IX, que parece una descripción del Romancero. A veces las interrupciones tienen menos justificación narrativa, excepto quizá para introducir variedad. La historia de Zarifa en el canto XI, «la más cruel historia de un amante», carece de justificación por parte del narrador.

El lenguaje empleado por Noroña permite una fácil comprensión. El léxico es corriente y los únicos elementos exóticos vienen de los nombres. De acuerdo con la tradición épica, la figura poética más empleada es el símil, y de acuerdo con las preferencias dieciochescas que perduran en Noroña, las metáforas no son frecuentes. Las comparaciones en muchos casos son trilladas:

La aurora con sus dedos delicados / abrió las puertas del rosado oriente, / vertiendo risa y nacaradas perlas; / a su luz inmortal las negras sombras / de la llamada noche se espantaron / y hacia los fines de la tierra huyeron, / y apareció de tropas Omniaditas / la ciudad cordubense coronada (*Ibíd.*, pág. 304).

Después de muchas batallas y la pérdida de muchas vidas, Abderramén, que antes se había referido a su «adversa suerte» (*Ibíd.*, pág. 175), se queja:

¿Mas tanta sangre por un solo crimen? / Yo que soy el culpado morir debo, / y no mi pueblo justo y sin mancilla (*op. cit.*, II, pág. 175).

El héroe es alentado por varios pronósticos sobre un futuro más esperanzador. En un sueño, un anciano hace un recorrido por la Historia que permite que el autor evoque escenas de Virgilio en que relata la historia de Escipión en Cartago (*Ibíd.*, págs. 119-120). Hacia el final del poema las tropas de Abderramén se acercan a Toledo y se enfrentan con los hombres de Yusefo. En el canto XIX, Yusefo pelea solo con Abderramén en un combate que termina cuando, vendiendo la muerte de Merván, Abderramén «le rompe con rabioso impulso / el negro corazón con el acero» (*Ibíd.*, pág. 179). El canto XX se dedica casi enteramente a las fiestas de toros que se organizan para celebrar la victoria. La alegría pronto desaparece cuando al principio del canto siguiente llega un mensajero con la noticia de la muerte de Zoraya. Al oír la narración y la petición de que se venga su muerte, Abderramén jura llevarlo a cabo.

La batalla final sucede en Carmuna y ocupa los últimos tres cantos del poema. El canto XXII empieza cuando Abderramén se encuentra ausente de sus tropas en busca de la tumba de Zoraya, a la que ha ido a llorar. Las fuerzas opuestas piensan aprovechar la ausencia para lanzar un ataque sorpresa. Sin embargo, Abderramén vuelve a tiempo para animar a sus tropas a una victoria que los seres sobrenaturales reconocen como definitiva. Uriel informa a Adona de la victoria: «no te opongas más a los decretos / del supremo motor, que ha decidido / que hoy se ciña de lauro inmarcesible / la sien del hijo justo de Moavia» (*Ibíd.*, pág. 280).

4.4.3. Poemas descriptivos

En 1772 Francisco Gregorio de Salas publicó la primera versión de su *Observatorio rústico*, composición que él llamó égloga (Salas, 1797, I, págs. 1-107). El poema original se amplió en sucesivas impresiones, llegando a seis «divisiones» en la versión final de 1785 (Sabido, 1987, pág. 11). Las distintas secciones comprenden diálogos sobre la vida rural entre «Salicio, habitador de una pequeña villa, y Coridón de una casa de campo». Los dos son «ricos labradores y ganaderos y ancianos instruidos y honrados». Cada sección del poema contiene descripciones minuciosas de las actividades y seres vivientes que se encuentran en el campo. Lo que destaca del poema es la manera en que el autor describe la riqueza de actividades, animales y plantas sin emplear un lenguaje figurado.

Prima el deseo de plasmar con todo detalle lo que los ojos ven sin recurrir a un estilo que pudiera llamarse literario. La sintaxis es sencilla en todo momento. Salas parece haber ideado un concepto personal de la claridad y mantiene este estilo con un tesón impresionante. Busca una precisión absoluta en los sustantivos empleados para todos los animales y plantas, que enumera en largas listas que pretenden ser completas, aspecto estudiado a fondo por Vicente Sabido (Sabido, 1987). La emoción del autor brilla por su ausencia. Sólo en algún momento aislado, como la descripción de la muerte del jabalí (Salas, *op. cit.*, pág. 25) entra cierto dramatismo en la narración.

Las secciones 3-6 extienden las descripciones a actividades sociales (amores pastoriles, una boda de campo, una romería) y finalmente, a unas «máximas políticas y morales con que arreglan su vida cristiana, natural y pacífica». El mundo

rústico utópico que pinta Salas parece no tener elemento alguno discordante. Sólo en la descripción de las actividades de la noche de San Juan se percibe una leve crítica de la actuación de los mozos, pero es casi imperceptible: «hacen sus enramadas, / cantando mil canciones amorosas, / con equívocas frases misteriosas» (*Ibíd.*, pág. 44). Destacan en toda la extensión de la composición adjetivos que subrayan la inocencia y pureza de los motivos humanos: «sano», «sencillo» y «puro». A veces esta tendencia idealizante está explícita:

Todo rebosa gusto y alborozo, / amistad, alegría, paz y gozo; / pues allí no conocen la codicia, / la ambición, la lujuria y la malicia (*Ibíd.*, pág. 72).

En la quinta división Coridón compara el campo con la ciudad, y aunque la descripción intenta ser suave, cobra más fuerza crítica por el implícito contraste:

Allí me ofrece vista deliciosa / una ciudad hermosa, / cuyos ricos estrados y zaguanes / el depósito son de los afanes. / En esto me divierto, / y a lo lejos advierto, / en magníficos coches encerrados, / hombres cuyos cuidados, / sirviéndolos de grillos, / los llevan cavilosos y amarillos (*Ibíd.*, págs. 90-91).

El personaje que provoca su mayor desagrado es el crítico que Salicio encuentra en el mesón:

Trato al crítico vano y fastidioso, / osado, satisfecho y envidioso, / que en todo cuanto hay halla defecto / y nada ve perfecto; / azote de los hombres laboriosos, / útiles, aplicados y oficiosos (*Ibíd.*, pág. 97).

Salas mantiene su técnica hasta el final de la sexta división. Hace hincapié en su visión de un mundo pacífico en que los hombres viven en armonía e incluso paga tributo a su manera a las ideas igualitarias: «Siempre me considero solamente / un hermano mayor de mi sirviente» (*Ibíd.*, pág. 103).

José Mor de Fuentes (1762-1848) trabajó durante dos décadas en su poema descriptivo sobre la naturaleza, *Las estaciones* (1819-1820), del que completó sólo tres cantos de los doce proyectados (Gil, 1979). Su modelo es el poeta escocés James Thomson, pero cita también al francés Saint-Lambert y al alemán Kleist entre otros que celebran el mundo natural visto desde la óptica de las estaciones del año. Los tres cantos en silvas que terminó el poeta están dedicados a la primavera. De lo que proyectó escribir en torno a las demás estaciones sólo sobreviven unos fragmentos de 10, 46 y 24 versos sobre «El estío» y «El otoño» (Mor de Fuentes, 1807, II, págs. 190-193). Los cantos dedicados a la primavera se subdividen en secciones homogéneas, cuyos temas explica el autor al principio de cada canto, como en la edición de *The Seasons* de Thomson. Así que el primero empieza: «1. Derretimiento de la nieve. 2. Canto de las aves. 3. El ruiseñor; la golondrina. 4. Influjo de la primavera. 5. La escarda. 6. La llueca. 7. La cena; el sueño. 8. El amanecer. 9. La luz; su origen. El Sol.»

El tono del primer canto es deísta con un exordio al Sol, que el poeta llama «Padre animador del universo». El autor recurre a un lenguaje expresivo cargado de adjetivos, que infunden un sentido de tranquilidad a las descripciones.

El efecto es subrayar los elementos plásticos de las escenas, y recuerda la pintura inglesa y francesa de paisajes del siglo XVIII: «La viva linda erguida mariposa / con vuelo leve y redoblado vaga, / y el fresco tallo fugitivo halaga. / En torno del consorte idolatrado / su fino ardor la tortolilla ansiosa / modula en dulce y entrañable arrullo.» En las notas que acompañan el texto poético, Mor de Fuentes se muestra consciente de su falta de dinamismo: «he procurado (como se advertirá aún más en los cantos sucesivos que en el primero) entretejer continuos episodios y poner en acción las descripciones, a fin de precaver el escollo de venir a saciar y fatigar el ánimo con la repetición de los cuadros, como sucede en el mismo Thomson».

El papel secundario de los seres humanos convierte el texto en una serie de cuadros cuyo interés se aglutina alrededor de un fenómeno natural. La sección sobre las abejas en el primer canto, que recuerda las *Geórgicas* de Virgilio, cobra interés por el antropomorfismo de la descripción de las actividades de los insectos. No faltan, sin embargo, alusiones al mundo moral como, por ejemplo, el tópico contraste entre el pobre campesino y «el rico, en abrigada estancia, / desde el sofá mullido». Los sentimientos del poeta, que se identifica con el país, se intensifican en un cuadro que parece recordar *La despedida del anciano* de Meléndez Valdés y al mismo tiempo preconiza la poesía de Antonio Machado en su fusión de patriotismo e indignación moral: «No deseches de ti, madre fecunda, / no abandones jamás, oh patria mía, / el almo don de tu sin par tesoro / al traficante que, sediento de oro, / surcando golfos sin cesar inunda / entrambos mundos de su lujo odioso...»

El canto II empieza describiendo los ríos del Pirineo, trasladándose a continuación a Castilla para relatar una corrida de toros. La extensa descripción y narración del acontecimiento cede finalmente a la reflexión moral sobre «la faz horrenda de tan cruel escena». De un toro visto en España el poeta salta a otro en Argentina, dándose así la posibilidad de extenderse a admirar la fauna americana, primero la vicuña y después las aves. La sección IX hace una transición abrupta a la intervención de la humanidad en la naturaleza —las minas de Potosí y el oro que producen— llevando al autor a la meditación: «Allá mi ardiente fantasía vuela / a la intrincada formación del mundo.» En esta digresión invoca la ayuda de Feijoo —cuyo nombre sólo aparece en las notas— como guía sobre las distintas teorías, utilizando las notas finales como contrapunto para discutir a Berkeley, Buffon y Condillac.

Con igual rapidez vuelve a la naturaleza, las flores y el pasado incaico. El canto termina con una descripción de la guerra, cuyas funestas consecuencias para la humanidad hace resaltar Mor como auténtico hijo de las Luces.

El canto III repite la estructura bipartita del anterior: una primera parte descriptiva cede al protagonismo humano. Empieza con las flores: su naturaleza, sus hábitats y su propagación. Con toda naturalidad el poeta menciona la frondosidad de Granada, lo que permite evocar su pasado árabe. El resto del canto recrea un episodio narrativo, a la manera del Romancero. Guzmán se enfrenta con Almanzor en un torneo presenciado por la princesa Elvira, en el que vence Guzmán. La historia termina centrada en Elvira: encerrada en una torre llora desconsolada por su querido Guzmán. A la manera de Thomson, Mor de Fuentes invierte las prioridades de Pope, en cuya poesía prima lo humano y su carácter moral sobre la naturaleza. En las composiciones de Jovellanos, Trigueros y Me-

léndez la naturaleza ocupa un puesto secundario. En Mor de Fuentes aparece en primer plano, y el lector de *Las estaciones* no puede dudar de la sensibilidad del autor por la belleza y la sublimidad del mundo natural, que le aproxima a poetas ingleses coetáneos como Wordsworth.

4.4.4. Poemas de preceptiva literaria

A pesar de la posibilidad de señalar precursores de la vuelta a la estética clasicista a finales del siglo XVII, la obra que marca la pauta para el debate sobre el gusto literario en el siglo XVIII es la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737). De acuerdo con su implícita intención de hacer de su obra un libro didáctico, el autor se valió de la prosa, al igual que varios tratados de poética de siglos anteriores. Otra tradición paralela no menos antigua explica ideas literarias en forma poética, tal como hicieron Horacio en su *Arte poética* y Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y este subgénero continuó vigente durante el siglo XVIII, llegando a su culminación en la extensa *Poética* de Martínez de la Rosa, de 1827.

La mayoría de los preceptistas dieciochescos pone el acento sobre la crítica negativa, creyendo que los escritores conocen las normas clásicas, y por cuestión de moda o falta de gusto no las respetan. Después de un tratado de la extensión de la obra de Luzán, que al lado de detalladas explicaciones y discusiones de las reglas incluye la censura de lo que el autor considera malas prácticas, la tendencia es poner énfasis en la crítica. Sólo con la publicación de la *Poética* de Martínez de la Rosa en 1827 aparece un tratado comprensivo en verso para rivalizar con Luzán.

Poco después de la aparición de la obra del escritor aragonés, los responsables del *Diario de los Literatos de España* (1737-1742) publicaron una reseña crítica, apoyando la línea estética del autor. En el séptimo tomo del mismo periódico dieron espacio a un curioso escrito en verso, que, a su manera, critica las prácticas literarias contemporáneas en nombre de criterios clasicistas. La *Sátira contra los malos escritores de este siglo* (1741) fue escrita por un autor desconocido que firmó «Jorge Pitillas». Pese a que su intención fue criticar las producciones literarias de la época y no exponer preceptos literarios, la composición permite entrever algunas ideas estéticas.

Arranca con el característico tono de irritación de la sátira al estilo de Juvenal, proclamándose el autor un «satírico Quijote» (Cueto, 1952-1953, I, pág. 91). El poema, en tercetos, se ocupa de las carencias de los autores, los temas que tratan y el mundo literario que los sustenta. Se burla primero del empleo de términos científicos y de neologismos derivados del francés, y a continuación ataca la ignorancia de los autores, blanco también de la crítica de Luzán (1977, págs. 197-200). Después de dedicar unos versos a la apariencia de los textos impresos y a la calidad de los impresores, vuelve al tema del estilo y la falta de cultura demostrada por autores aplaudidos por el público (Cueto, *op. cit.*, I, pág. 92).

La crítica de la situación actual que el autor describe en tonos de condena es contrastada en la segunda mitad del poema con la Antigüedad clásica y el pasado nacional. «Pitillas» evoca los nombres de Lucilio, Juvenal, Horacio y Persio

como modelos de lo que debe ser un buen escritor. De la edad clásica pasa a España, citando varias veces a Cervantes entre otros autores. El poema finaliza volviendo al tono de enfado con que empieza, alegrándose el autor de que su indignación le haya proporcionado un tema poético (*Ibíd.*, pág. 94). La sátira de «Pitillas» es sintomática del cambio de gustos a finales del reinado de Felipe V. Muchos contemporáneos compartirían los sentimientos del autor sobre la pobreza general de la poesía de la época, la mala calidad de las ediciones y la falta de gusto entre los lectores. En esa situación lo que hacía falta era atacar las modas imperantes, tarea que asume el misterioso autor (Ruiz Veintemilla, 1978). Su *Sátira* volverá a editarse y ser citada repetidas veces en los años siguientes.

Las *Sátiras* de Nicolás Moratín pertenecen a la misma tradición. El tono de Moratín, sin embargo, es elegíaco, comparando el presente con siglos anteriores en que se adoptaban valores distintos. Moratín parece lamentar la falta de respeto del público, que emite su opinión sobre cualquier tema a pesar de su ignorancia. Pide una crítica informada, y en seguida se lanza al ataque, centrándose en el teatro: «Aplauden la comedia disoluta / que más se extiende en aprobar el vicio, / y hace amable la vida resoluta» (Moratín, L., 1944, pág. 32). De la moralidad de la comedia pasa a la estructura del argumento, subrayando la falta de respeto por la Unidad de Lugar. Critica la caracterización exagerada de muchos personajes: galanes soberbios y espadachines, viejos que provocan duelos, y damas virtuosas que de repente se vuelven lascivas. Para el autor este comportamiento constituye una amenaza a la moralidad.

La práctica teatral vigente se opone a las normas que Moratín apoya. Las obras no hacen caso de las Unidades de Tiempo y Lugar; las buenas costumbres no son respetadas; la verosimilitud se rompe; los viejos no dan buen ejemplo y los jóvenes imitan la mala conducta de los mayores. La veneración de autores clásicos como Plauto y Terencio ha desaparecido; una labradora va al teatro a admirar la opulencia de las damas ricas. En cuanto al aparato teatral, lo que importa más son las máquinas, las tramoyas y la vistosidad del espectáculo. Para el poeta, en cambio, lo que tiene valor es un verso de su interlocutor, Fabio, «en claro lenguaje castellano». La teoría estética de Moratín se sitúa claramente en la línea reformista de Luzán, postura crítica que había elaborado poco antes en sus tres escritos en prosa titulados *Desengaños al teatro español* (1762-1763).

En la década siguiente empiezan a aparecer nuevas traducciones y ediciones de textos clásicos de preceptiva literaria. Tomás de Iriarte publica en 1777 su traducción en verso del *Arte poética* de Horacio, tributo al poeta por quien demostró veneración en su *Epístola IX* (Cueto, *op. cit.*, II, pág. 35). Tres años más tarde compuso sus *Fábulas literarias*, publicadas en 1782. A pesar de llamarse «literarias», no todos los poemas versan directamente sobre la literatura, y el adjetivo tiene que entenderse en su sentido más amplio, ya que el autor se ocupa del mundo literario y pocos poemas tratan de estética literaria. Los protagonistas de casi todas las composiciones son animales cuyo comportamiento permite sacar lecciones generales de conducta humana. La mayoría de las situaciones tienen una aplicación directa al mundo literario, señalada en la moraleja que el autor reserva para los versos finales. Si el lector no percibe el paralelo literario, el autor proporciona un índice en el que hace explícito el mensaje.

El orden de las fábulas no parece obedecer a ningún plan preconcebido, y el

autor toca temas distintos en sucesivas composiciones. Algunos asuntos vuelven a aparecer en varios poemas, pero, como las historias varían, no se puede acusar a Iriarte de falta de variedad. En la fábula I el autor intenta protegerse contra los ataques de personas que se creen aludidas, declarando que el error se encuentra en todas las épocas y que el autor no dirige sus ataques contra nadie en particular.

Unos poemas se centran en el buen escritor y lo que se necesita para serlo. El buen escritor une el estudio al talento (LIV); sigue escribiendo a pesar de la crítica negativa (LXXIV), por la que muchas veces los escritores de mérito no se venden bien (XXXVIII). Sus obras tienen orden y método (XLVII) y su perfección consiste en la unión de lo útil y lo agradable (XLIX). En la literatura como en todas las artes hay que sujetarse a los principios (LX) porque las reglas ayudan al autor (VIII), e Iriarte expone varios principios para formar al escritor: los antiguos deben imitarse, no sólo citarse (IV); no se debe estudiar malas traducciones, sino obras originales (XXIV); más vale concentrar el talento en una cosa que intentar extenderlo a todo (XIII), aunque la fábula siguiente afirma que «servir sólo para un cosa / suele ser falta no menor»; la claridad es imprescindible (VI); la variedad es otro requisito esencial: «si no es varia la invención, / todo lo demás es nada» (XX). Iriarte proporciona también consejos importantes sobre el lenguaje: defiende a los que quieren mantener el lenguaje puro (V); afirma que el uso de extranjerismos es tan reprochable como el uso de palabras anticuadas (XXXIX); y reitera que las palabras anticuadas son ridículas (LXVIII), lamentando el hecho de que a veces la oscuridad se elogia por no ser comprensible (XLII).

Iriarte defiende con vigor el valor supremo del arte a expensas del mensaje: «más que la materia vale el arte» porque «da la elegancia / su principal valor a la sustancia» (LI). Varias fábulas se ocupan de la valoración de las obras y de cómo debe hacerse. Iriarte aconseja varias veces contra el peligro de juzgar superficialmente o según las apariencias (XV, XXVII, XXXVI, XL, L). Una obra no debe estimarse porque haya costado mucho tiempo escribirla (II) o ser juzgada según la edad de su autor (XLVI). El lector no debe detenerse en lo superficial, sino en lo principal (XI), y un libro grande no deja de serlo por contener un pequeño defecto (XXXVII).

La vena satírica de Iriarte destaca en las muchas fábulas que se ocupan de los malos escritores. El mal autor no debe disculpar su falta de calidad por el mal gusto del público (XXVIII), quizá refiriéndose a Lope de Vega. Algunos escritores creen que hablar poco y con gravedad les dará fama de grandes (VII); otros sólo celebran sus propias obras (LXXIII). Algunos autores sólo admiten como reglas su propia práctica (LIII); otros intentan justificar reglas irrazonables alegando que es costumbre (LV). Unos consiguen renombre poniendo notas o prólogos a las obras de los demás (X); otros se creen novedosos cuando no lo son (XII), o no admiten la ayuda que han recibido de otros (LII). Una obra con varios autores ignorantes será tan mala como si fuera de un solo autor ignorante (LXXV).

Algunos autores dedican sus esfuerzos a obras frívolas (XXXI), o insisten en publicar todo lo que escriben, incluso obras inferiores (LXI). Un autor que no tenga genio debe ajustar su ambición a su talento (XXIX). Un libro malo no

deja de serlo por contener algo bueno (XXV); algunos libros indignos ni siquiera merecen ser criticados (LVII); un error no se disculpa por citar alguna autoridad (LVIII).

Iriarte cree que la crítica apropiada sirve para mejorar la calidad de las obras. A veces la crítica severa es necesaria (XXX); la buena crítica restaura la literatura, la mala la mata (LXVII); los plagiarios se exponen a que sus préstamos se revelen (XVI); el buen poeta busca la aprobación del sabio, no del necio (III); muchas obras buenas se reciben con indiferencia (LXXII). No se debe confundir los defectos de la obra con los del autor (XXXIV); los lectores más valiosos son lectores inteligentes que no sean escritores (LXXI), porque los críticos más severos muchas veces son otros escritores (XXXV); sin embargo, los autores cuya fama es reconocida son aplaudidos por todos (XXXII). Algunos críticos dejan de alabar obras nuevas o aun buenas para no exponerse al contraataque (IX); otros sólo critican a autores muertos por temor de las contestaciones de autores vivos (XXII). En cuanto al público en general, Iriarte condena a los que parecen apreciar la literatura extranjera sin conocer la de su propio país (XLI). Otras categorías de personas que critica el fabulista son los que coleccionan libros sin leerlos (LXII), o los que se creen sabios sólo por saber los títulos (LXVI). La fama es un tema constante: sólo la calidad de las obras debe dar lugar a la fama (XVII); la fama a veces se explica por ser el autor de la misma nación que los que le aplauden (XXXIII). Los malos escritores esperan conseguir fama póstuma cuando sus obras no la han merecido en vida (XIX).

La obra de Iriarte es lo bastante explícita como para deducir que la teoría subyacente es clasicista. La carga en general es negativa, con un deseo de desenmascarar actitudes insinceras o erróneas. Como la obra empezó a gozar de gran popularidad entre la juventud, es posible que las lecciones críticas esparcidas en ella llegaran a influir en los gustos de amplios sectores de la población educada.

El tema del concurso de poesía de la Real Academia Española en 1781 fue «Una sátira de 200 a 300 tercetos contra los vicios introducidos por los malos poetas en la poesía castellana», eco quizá del poema de «Jorge Pitillas». El asunto elegido puede interpretarse como una indicación de que para los académicos la tarea más apremiante fue todavía la de desterrar las malas prácticas. Ganó una composición del poeta extremeño Juan Pablo Forner, y el accésit se concedió a Leandro Fernández de Moratín.

Forner interpreta las instrucciones ampliamente, y su crítica se extiende a las costumbres corrientes en el mundo literario, abarcando los contextos sociales en que la poesía se compone. La mención inicial de poetas como Virgilio, Catulo, Horacio y Ovidio establece como punto de referencia estética la tradición clásica grecolatina, dentro de la cual Forner asienta como fundamento esencial la imitación de ilustres antecesores. A la necesidad de aprender por imitación une la imprescindible inspiración divina, que cree despreciada por poetas contemporáneos.

Gran parte de la composición de Forner se dedica a contrastar buenos y malos poetas. El autor destaca a Cilenio, que a pesar de ser aplaudido vive en la pobreza, en contraste con otro poeta que retrata a un magnate aficionado al

juego. El buen poeta se aferra al gusto y la razón, aunque sus rivales adulen a los poderosos, prefiriendo la ignorancia a la erudición. El autor critica el ejemplo de Faustino —identificado con Tomás de Iriarte en una nota manuscrita de Forner—, poeta que goza de la estima pública y, por tanto, escribe sobre temas triviales como el nacimiento de niños en familias nobles (Lopez, 1976, pág. 275). Los escritorespreciados de sí gastan dinero para extender su fama, atribuyen la crítica a la envidia, alegando que otros han elogiado los aspectos criticados, y se hacen retratar por famosos artistas.

De la poesía lírica pasa Forner a la dramática, centrando su atención en la falta de respeto a las Unidades en las obras de Lope de Vega (Cueto, *op. cit.*, II, pág. 306). Declara que la ignorancia de los espectadores no debe emplearse para justificar la falta de calidad de las comedias, dando críticas precisas: la mala lección moral, la exageración de las descripciones, y los argumentos inverosímiles. Tacha a Calderón de falto de prudencia al tiempo que elogia su «robusta locución» y «primor del artificio» (*Ibíd.*, pág. 306), reservando su crítica más dura para los que le imitaron. Forner defiende la «verdad», que hace equivaler a la verosimilitud, y a continuación enumera ejemplos de inverosimilitud. Termina su crítica con un ataque al lenguaje teatral: los galicismos, la manera conceptista, las metáforas demasiado complicadas y la falta de respeto al decoro que hace hablar a una «casta y grave matrona» como «infame o adúltera ramera» (*Ibíd.*, pág. 307).

Una tercera sección del poema vuelve a la poesía lírica, mostrando preferencia por asuntos morales y hazañas militares, y rechazando temas poco trascendentales como los anacreónticos. El autor invoca el entendimiento humano como capaz de celebrar las materias más grandes en forma poética. Recomendla la imitación de buenos modelos, declarando que la imitación no es copia, y a continuación vuelve a condenar las malas prácticas retóricas: «metáforas hinchadas, insolentes / traslaciones, equívocos».

Si el lector actual busca las causas de la preferencia de los académicos por Forner, quizá las encuentre en el final de la sátira, donde el autor se lanza a defender a España contra críticos extranjeros, especialmente italianos, que, al censurar la literatura española, habían revelado su ignorancia de ella. De esta manera Forner conecta con las preocupaciones del momento, que empiezan a ver la cultura española no en términos estéticos, sino desde un enfoque ideológico basado en un estrecho nacionalismo.

Aunque la sátira de Forner ganó el premio de los académicos, según Jovellanos «el público le adjudicó a D. Leandro Moratín, que sólo llevó el accésit» (Moratín, L., 1973, pág. 17). En el mismo año de la concesión del premio, la Academia publicó la versión original de 853 versos de la composición de Moratín, la *Lección poética* (Moratín, L., 1867-1868, III, págs. 313-335) que el autor con su habitual rigor redujo a 607 en la versión de sus *Obras dramáticas y líricas* de 1825, que quería pasara a la posteridad.

La obra de Moratín emplea un modo de expresión más directo que el de Forner, y gana en claridad sobre su rival. El autor se dirige a una persona en «edad cana», llamada Fabio, que pretende ser poeta. El tono es casi siempre burlón, mofándose el autor de las ambiciones de su interlocutor, para quien la poesía es «cosa de juguete o fruslería» (Moratín, L., 1973, pág. 105). Después de

establecer la situación —el mal poeta que recibe consejos— Moratín pasa a tratar la poesía lírica. El blanco inicial de su burla es la dicción poética formularia que exige que los fenómenos corrientes se describan con palabras extravagantes («Dila que es nieve cuando más te irrite»). Al tratar las relaciones amorosas entre Fabio y su dama, Moratín consigue entremezclar versos de Quevedo y Gerardo Lobo de estilo conceptista. La trivialidad de los poemas se da por sentado al imaginar a Fabio escribiendo «un soneto al bostezo de Belisa, / al resbalón de Inés otro soneto».

A continuación Moratín contrasta el poeta que compone «con largo estudio, en retirada estancia» con Camilo, un poeta repentista popular. Para superar el talento de Camilo, el autor aconseja «retruécanos, equívocos, bajezas, / y en ellas mezclarás sátira amarga. / Refranes usarás y sutilezas / en tus versillos, bufonadas frías, / y mil profanaciones y torpezas» (*Ibíd.*, pág. 110).

Pasando a poemas de tono elevado, el autor recomienda temas de la mitología clásica, y mezcla sus recomendaciones con italianismos y latinismos. El alumno debe despreciar a Garcilaso de la Vega: «Habla erizada jerigonza oscura, / y en gállica sintaxis mezcla voces / de añeja y desusada catadura» (*Ibíd.*, pág. 112). Los consejos sobre poesía épica parecen concebidos para producir un poema que se ajuste a las normas pero que carezca de interés: «Sigue la historia religiosamente», «refiere sin doblez lo que ha pasado», «ten cuidado / de no olvidar las fechas y las datas». Los críticos lamentarán la ausencia de «episodios y ficción divina» y, para aturdirlos, Fabio debe invocar a una deidad para después amontonar «cuanto pueda hacinar tu fantasía»: «Botánica, blasón, cosmogonía, / náutica, bellas artes, oratoria, / y toda la gentil mitología» (*Ibíd.*, pág. 114). Así sucederán batallas, personajes fantásticos y una multitud de descripciones, seguidas por «episodios a millones». Al terminar la descripción del poema que espera de su alumno, el autor se acuerda de un crítico, evidente portavoz de la sana doctrina, que abomina de encantos, «vestiglos», estatuas habladoras y héroes que se enamoran de una «beldad que yace encastillada, / guardándola un dragón». Contra tales autores el crítico grita «¡Abundancia infeliz, vena maldita!», y pide que «el gusto y la razón, en verso, en prosa, / la invención rectifiquen» (*Ibíd.*, pág. 117).

Sin solución de continuidad el autor pasa a la poesía dramática, terreno todavía no pisado por el joven Moratín, y aquí la crítica debe tomarse en serio. Lamenta encontrar el «teatro en errores sepultado, / a la verdad y a la belleza opuesto». Según él, el teatro español eligió un camino propio, desdeñando la sencillez griega y latina. Critica el «estilo retumbante», la aprobación de acciones viciosas, la expresión de «mentiras y locuras», y se burla de la representación de batallas. Los personajes faltan a su debido decoro, se mezclan personajes de distintas esferas y la Historia se falsifica. La crítica culmina con un ataque a la falta de respeto a las Unidades de Acción, Lugar y Tiempo.

Las obras escritas sin reglas se venden, sin embargo, y el autor, ahora en tono burlón, prosigue con una descripción de las acciones que deben representarse en las obras: moros expulsados a estocadas, magia, encantamientos, un palacio que vuela por el aire, y un vejete que se transforma en rana. Los personajes deben tomarse de la «historia oriental, griega y romana». Los galanes «serán todos discretos», «allí es heroicidad la altanería, / y las debilidades son virtudes».

Moratín termina describiendo una arquetípica comedia de capa y espada: «La dama ha de esconder en su retrete / a dos o tres galanes», viene el padre y un primo, la historia se complica más, y al final «salen todos los yernos allí fuera; / la dama escoge el suyo, y la segunda / se casa de rondón con un cualquiera» (*Ibíd.*, pág. 121). Aunque estos preceptos van en contra de la práctica de Terencio, harán a Fabio celeberrimo, a juicio del autor.

El texto de Moratín permite ver claramente los aspectos de la práctica literaria que rechaza, y por tanto su mensaje positivo se transmite al lector. El tono del poema es elevado, dirigiéndose a académicos que entenderían las alusiones y que imaginarían los blancos de sus ataques. Sus críticas son precisas y se expresan con una claridad digna del sistema literario que propugna.

El compendio de poética del sacerdote escolapio Joaquín Ibáñez de Jesús y María, titulado *Reglas de la poética*, parece haberse compuesto antes de 1778, aunque no fue publicado hasta 1795. La portada declara que el autor lo imprime para «mayor comodidad de sus discípulos», a lo que el «Prólogo» añade que fue para ahorrarles la necesidad de copiar el texto (Ibáñez, 1795, pág. 5). Junto con la gramática y la oratoria, la Poética constituía la base de la enseñanza literaria de los colegios secundarios de la época, y es en este contexto en el que debe encuadrarse la obra. El hecho de que Ibáñez dejara manuscritos otros escritos en que explicaba las fábulas mitológicas clásicas y las *Églogas* y *Eneida* de Virgilio, sugiere que las *Reglas de la poética* deben considerarse un texto escolar sin pretensiones de calidad literaria.

El tratado de Ibáñez tiene poca originalidad, limitándose a los puntos básicos de Aristóteles y Horacio, tomando de Luzán los juicios negativos sobre el estilo de la poesía gongorina y la falta de respeto por las reglas neoclásicas en la comedia española. La literatura tiene que ser útil y dar lecciones de moral, y el tono de todos los consejos estéticos es moderado. El interés de las *Reglas de la poética* reside en el hecho de que revela la versión de la poética neoclásica que se aprendía en los colegios y que, por tanto, llegaba a amplios sectores de las clases educadas. Faltan las detalladas discusiones y acopio de ejemplos de la *Poética* de Luzán, cuya segunda edición había aparecido seis años antes.

En la «Advertencia» a su *Ensayo de un poema de la poesía* de 1799, Félix Enciso Castrillón (?-1840) declara que «en la literatura española hace falta un poema didáctico donde la poesía se cante a sí misma». La música ha tenido un Iriarte, «¿por qué su hermana no logrará igual suerte?» Prosigue criticando los poemas de Horacio y Boileau por no tener «las bellezas de un poema», y en España a Rengifo, por no mencionar «las unidades tan precisas en el teatro», y a Luzán, porque, «aunque digno de mayor elogio, dista mucho de ser completo» (Enciso, 1799, págs. 5-6). Así crea el autor una expectativa por su poema, cuya realización no está a la altura de sus intenciones (Álvarez Barrientos, 1989, págs. 65-68).

El autor divide su poema en tres cantos, escritos en silvas, al que añade 14 páginas de notas en prosa para aclarar algunos puntos. El «Canto primero» pretende proporcionar una «Idea de la versificación», empezando con sus orígenes en la naturaleza. El poeta no aprende su oficio, asegura, necesita la inspiración de las musas. Los temas son «cuantos seres criados nos rodean; / las humanas pasiones, / las distintas acciones, / la dulce paz, la formidable

guerra» (Enciso, *op. cit.*, pág. 10). Enciso reitera el concepto horaciano de «placer y utilidad», recalcando su fin moral. Subraya los elementos auditivos que acercan la poesía a la música, mencionando su dulzura. A continuación enumera formas métricas y los temas para los que son apropiadas, situando la poesía en su contexto social.

El «Canto segundo» se ocupa de «La poesía considerada en el templo y teatros», y el autor inventa a un anciano, Danteo, que en un contexto rústico, da lecciones a Dorindo. Van a un monte donde se encuentra el templo de Apolo, y una preciosa dama, la Poesía, exhibe sus cuatro caras. Una es majestuosa y corresponde a los Salmos, en los que el poeta es grandioso sin ser afectado. Danteo reprende el mal gusto poético de los «gozos, villancicos, responsiones / que en el templo se cantan, adornadas / de equívocos inútiles molestos / o de frases hinchadas / con artificios al decoro opuestos» (*Ibid.*, pág. 21).

La segunda cara corresponde a la poesía dramática. Danteo lamenta la poca observación de las leyes teatrales, aconsejando desatender el aplauso del necio. Prescribe las tres Unidades; recomienda decoro para el lenguaje del héroe y un aumento gradual del dolor. En contra de la norma aristotélica, el héroe debe ser virtuoso y no merecer su desgracia. La comedia debe retratar «domésticas acciones peculiares / y nuestra enmienda trata / con lances y consejos familiares / y así particulares» (*Ibid.*, pág. 24). Enciso muestra una preferencia por la «comedia preciosa / que llaman de carácter», la que asocia luego con Molière. Distingue la comedia de sentimiento, que arranca «este precioso llanto de dulzura, / esas lágrimas dulces y apacibles, / delicioso placer de almas sensibles» (*Ibid.*, pág. 26). Considera la comedia de intriga menos estimable «porque deleita sólo» (pág. 27). Critica los sainetes y tonadillas por pintar los vicios con tan vivos colores que «sea espuela del vicio, más que freno» (pág. 28). En cuanto al lenguaje, permite la limada prosa en la tragedia, pero no bajeza en la comedia. Danteo termina el canto hablando de la ópera italiana, en la que la música es primordial, y «unidades, carácter, ilusiones, / todo desaparece» (pág. 29).

El «Canto tercero» se ocupa de la poesía épica y lírica, las caras tercera y cuarta de la dama. Los preceptos del autor sobre el poema épico parecen más aptos para una tragedia, y son poco observados en la práctica:

Una será su acción, maravillosa, / entera, pero en todo verosímil, / agradable y preciosa. / Tan natural su enlace / como su desenlace, / y que ambos de ella salgan deducidos. / Los episodios cortos y seguidos, / que no parezca son otras acciones. / y que en las transiciones / que a la acción principal deben hacerse / lleguen ellos a verse / con ésta unidos en tan fuerte liga / que a contarlos parezca que ella obliga (*Ibid.*, pág. 32).

La cara final corresponde a la poesía lírica, cuyos poetas «recrean / la sociedad con bella fantasía» (*Ibid.*, pág. 33). De nuevo Enciso critica el gusto que hace preferir «versos inútiles hinchados / sin decoro y grandeza», que él describe como «escollos imposibles / de letras y forzados consonantes, / con versos y figuras insufribles. / Acrósticos violentos / y cúbicos poemas» (pág. 34). Las composiciones de los buenos poetas, en cambio, tienen armonía, fluidez, fuerza y energía, y los autores son almas sensibles que saben expresar las pasiones. Al llegar a

este punto Danteo se llena de emoción, sus palabras se vuelven titubeantes y al final no puede hablar.

El texto de Enciso intenta no sólo explicar los preceptos clásicos sino al mismo tiempo celebrarlos. Dada la corta extensión del texto sería difícil hacer justicia a un asunto tan grande, y por tanto extraña su crítica inicial de la obra de Luzán, a la que acusa de incompleta. La forma poética impone limitaciones a la precisión de las reglas, y Enciso no se permite alargar las discusiones técnicas que sin duda cansarían al lector. Al mismo tiempo introduce variedad en su texto por las muestras de entusiasmo que aparecen al tocar ciertos temas. A fin de cuentas, Enciso cumple con su propósito de exponer preceptos, cuya utilidad subraya al celebrar los resultados logrados por algunos poetas.

En 1791 el tema del concurso de poesía de la Real Academia Española fue una composición sobre «Las reglas del drama». Ninguno de los poemas entregados satisfizo a los académicos, por lo que declararon el premio desierto. Entre los concursantes se encontraba el joven Manuel José Quintana, que decidió publicar su poema en 1821, alegando que aunque las ideas no concordaban con las que actualmente tenía, quería imprimir la obra para que otra persona no lo hiciera de una forma inaceptable. La versión del texto publicada en las *Poesías* de 1821 presenta problemas de interpretación porque, a pesar de ser aumentada y corregida, el autor todavía señala discrepancias con respecto a su posición actual (Quintana, 1969, págs. 99-129).

El poema, titulado *Las reglas del drama. Ensayo didáctico*, consta de 678 versos en los tradicionales tercetos, que el autor divide en secciones sobre «Preceptos generales», «Tragedia» y «Comedia». Invoca a la «Sabia Naturaleza» como maestra y guía para mostrar «Aquel noble artificio y dulce encanto / con que el drama en la escena se atavía» (Quintana, *op. cit.*, pág. 99), y empieza con una rutinaria descripción de los orígenes griegos del teatro. Contrasta el necesario «generoso ardor» con las «áridas reglas» de Aristóteles que «el divino / estro jamás vivificar supieron», aunque ayuden a evitar errores (*Ibíd.*, pág. 100). Para escribir bien hace falta unir el gusto a la razón, «Mas no basta el estilo; de colores / se viste el iris y también la rosa» (pág. 101). Sentados estos fundamentos preliminares, Quintana prosigue con instrucciones precisas sobre cómo escribir: primero, trazar un plan mental respetando las tres Unidades, con ningún elemento superfluo a la acción. El enfoque central, un «choque de afectos e intereses», debe explicarse al principio, dando origen al argumento, cuyo interés debe aumentar a medida que avanza la obra. Aconseja no crear desenlaces difíciles, y desaprueba el uso de un *deus ex machina*. Diferencia los temas apropiados a comedia y tragedia, haciendo destacar ésta por las grandes emociones expresadas, y subraya la necesidad de retratar personajes llenos de carácter. Afirma que el comportamiento humano varía de una nación a otra, «mas no la ley que permanente y viva / manda y anima al corazón humano, / y en el orden del mundo eterna estriba» (*Ibíd.*, pág. 104). Pese a que el público aplauda más al «bufón vil e ignorante» que a Fedra, el dramaturgo debe rechazar «los gustos del vulgacho» (pág. 105).

Pasando a la tragedia, Quintana prescribe que su lenguaje sea «espléndido, sublime, / cual lo es su dignidad y sus pasiones» (*Ibíd.*, pág. 107). Describe la tra-

gedia griega como «grande, terrible», y capaz de representar «pasiones violentas». La tragedia moderna «más que aterrar, a enternecer se avino» (*Ibíd.*, pág. 109), y Quintana aduce el ejemplo de la *Fedra* de Racine. Para la caracterización, Quintana aconseja un respeto por los datos históricos y subraya la importancia de las emociones: «para hacerme llorar llore primero» (pág. 113).

Pasando a la comedia, Quintana describe sus fines: «con burla aguda y con festiva frente / das a entender al mundo sus errores» (pág. 116), y, al mencionar como temas el avariento, el hipócrita, y la perfidia, parece estar pensando en Molière, a quien nombra más tarde (pág. 117). El dramaturgo cómico debe observar la realidad tal como la ve en plazas y fondas. El amor no es como en la tragedia, sino «festivo y artero, activo y blando» (pág. 119). Termina por elogiar a Terencio: «tú un gran talento, de imitar seguro, / con la decencia y la elegancia ornaste» (pág. 120).

El poema culmina con las opiniones de Quintana sobre la comedia española, que a su parecer «esquivó, cual sujeción mezquina, / la antigua imitación, y adulta y fuerte / por nueva senda en libertad camina» (pág. 120). Aunque agradaba por «su rica acción, su diálogo animado», Quintana cree que «arte, decoro y propiedad hollaba» (pág. 121). La descripción de Lope y Calderón mezcla elogios con críticas, y el autor parece considerar a Moreto el mejor dramaturgo cómico español por la maestría de *El desdén, con el desdén*. Sobre los dramaturgos del siglo XVIII Quintana calla. Sólo en una nota escrita en 1821 se refiere a Moratín como restaurador de la comedia de Terencio.

El poema de Quintana no deja lugar a dudas sobre las opiniones y preferencias del autor. Expone el credo neoclásico sin ser dogmático sobre los puntos más controvertidos —excepto las Unidades— y las notas añaden matices a algunas de las opiniones. Quintana demuestra sus conocimientos no sólo de las reglas, sino también de la práctica de muchos autores, cuyas obras elogia y admira. Muestra preferencia también por ciertos tipos de composición, expresando su entusiasmo por obras en que el autor va más allá de los preceptos para producir un texto que mueva al lector o espectador, gusto que destaca en sus prescripciones sobre la violencia y terror necesarios en la tragedia.

La primera edición de la *Poética* (1827) de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) se publicó en París, esperando el autor que fuera «muy útil a los jóvenes aplicados encontrar reunidos en una sola obra los preceptos esparcidos en muchas» (Martínez de la Rosa, 1962, II, pág. 227). Hace gala de tomar ejemplos sólo de autores griegos y latinos o de poetas castellanos, para despertar en los jóvenes españoles un interés por esas literaturas. Los seis cantos que comprenden la *Poética* están complementados por unas «Anotaciones» en prosa y unos extensos «Apéndices» que dan información sobre la historia española de los géneros que trata en la obra en verso. Los añadidos convierten la obra resultante en uno de los textos más comprensivos sobre preceptiva neoclásica en España.

El «Canto primero» trata las reglas generales de composición, siguiendo las líneas trazadas por Aristóteles y Horacio y respaldadas por los teóricos españoles del siglo XVIII. Se centra primero en la fantasía y la imitación. La fantasía es necesaria para ser creativo; emula la naturaleza, impidiendo que la imitación sea mera copia, porque la imitación corrige y hermosea la naturaleza. Para controlar el genio creador, el autor introduce el concepto del buen gusto, hecho popular

en España por la traducción de la obra de Muratori (1782, págs. 182-195). El buen gusto se adquiere a través del estudio de «modelos bellísimos», y el autor se extiende sobre su imitación, elogiando a griegos, romanos y escritores del Renacimiento. El joven debe aprender sus poemas de memoria, y así aficionarse a su belleza. Contrasta los buenos modelos del Siglo de Oro español con el siglo XVII, que ensalzó el *ingenio sutil*, prefiriendo el «ostentoso ornato y falso brillo» (Martínez de la Rosa, 1962, II, pág. 231).

El autor pasa después a la estructura y unidad de las varias partes de una obra. Recomienda que «las varias partes... al total responden, / [...] en su propio sitio colocadas / a su fin y a su intento corresponden». Resume los puntos principales para rematar: «Luzca luego el *ingenio* sus tesoros / al darles *variedad*: la obra más bella / causa tedio sin ella.» A continuación el autor recomienda una serie de temas y sus respectivos géneros. Al final del canto da en la clave de su teoría estética: «en *un medio* / el acierto consiste y la belleza», juicio que depende del buen gusto (*Ibíd.*, pág. 232).

El «Canto II» se ocupa de la locución poética, en la que el autor subraya que la claridad es imprescindible para conseguir la belleza, y rechaza «términos confusos y pomposos» que asocia con Góngora (pág. 233). Ante todo, el estilo es lo que da vida a las palabras. Se debe respetar la pureza de estilo, sin mezclar palabras de distintos registros, introducir arcaísmos o infringir las reglas de la gramática. Termina afirmando que la elección de las palabras depende del buen gusto, y recomienda la lectura de Boscán y Garcilaso.

El «Canto III», sobre la versificación y los efectos sonoros, es más técnico. Al discutir las maneras de sugerir la suavidad o la violencia, el autor intenta reflejar lo que describe en las palabras que elige (pág. 236). El éxito sonoro se consigue puliendo los versos incesantemente, y el autor recomienda el uso de un amigo del poeta como juez.

El mensaje, sin embargo, tiene precedencia sobre el sonido: «La voz más armoniosa, / si fuerza o gracia a la expresión no añade, / deslucen el verso ociosa; / no así la que procura, / cual solícita abeja laboriosa, / unir la utilidad con la dulzura.» Por tanto, la rima, si se emplea, no debe esclavizar la expresión (pág. 237).

El «Canto IV» trata los géneros uno por uno, describiendo sus temas, sus contextos, sus estilos, sus maestros. Describe la égloga, el idilio, la elegía, la oda sublime, la oda horaciana, la anacreóntica, la letrilla amorosa, el romance, la canción, el epigrama, el madrigal, el soneto, el apólogo, la sátira y el poema didáctico. Este último debe tener «sencillez, claridad, breves preceptos, / sin vana ostentación ni vil bajeza», y así el autor revela los criterios necesarios para juzgar su propio poema (pág. 240).

El «Canto V» pasa a los géneros dramáticos. La tragedia «representa / un suceso terrible, lastimoso, / y tan viva su imagen nos presenta / que con tierno placer arranca el llanto» (pág. 241). El autor sigue a Aristóteles en casi todo. Recomienda una sola acción enlazada con varios incidentes. Al tratar las Unidades no es rígido: si la acción dura lo que se tarda en representarla, tanto mejor, pero el público permite alguna indulgencia: «no mide escrupuloso / las acciones, las horas y momentos. / Mal empero confunde en breve drama / la larga duración de un mes, de un año; / y rígido condena / la grosera ficción y el torpe engaño» (pág. 242).

Martínez de la Rosa condena «absurdos o portentos increíbles» y acciones muy violentas en el escenario. Destaca la importancia de la manera de desarrollar el argumento y la expectación que debe producir en el público. Los protagonistas que propone como modélicos son Edipo, Fedra y Catón. La caracterización no debe contradecir la Historia, y los personajes deben parecer distintos. El propósito del autor dramático es ocultar su artificio.

La comedia se caracteriza por ser un espejo que cautiva con sus burlas. Martínez de la Rosa expresa preferencia por las Unidades; repasa los caracteres típicos: el hipócrita, el avaro, el padre tirano; el género «sólo admite estilo natural, leve y urbano» (*Ibíd.*, pág. 244). El tratamiento que da Martínez de la Rosa a la comedia contrasta con sus antecesores. No condena directamente a los dramaturgos de los siglos XVI y XVII. Más bien muestra un gusto por otro tipo de comedia, quizá el de Molière, que parece evocar en algún momento. De los dramaturgos cómicos españoles sólo menciona «su fecunda invención, su dulce agrado». Termina resaltando su mérito: «los versos, el diálogo, el estilo, / la sal, la locución, la sutil trama / le dan eterna fama; / y la razón severa, / al admirar tantas dotes peregrinas, / el grave fallo en su favor modera» (*Ibíd.*, pág. 245).

El «Canto VI» trata la poesía épica, y, más que dar reglas, Martínez de la Rosa describe modelos. Relata las acciones de las obras de Homero y Virgilio, subrayando su mezcla de historia e invención. El autor prefiere no recomendar a los jóvenes hispanos la ardua empresa que supone componer un poema épico, y señala el ejemplo de famosos poetas españoles que no lo hicieron: Garcilaso, Villegas y Meléndez Valdés.

El texto de Martínez de la Rosa marca la culminación del gusto neoclásico. Ofrece reglas o normas que discute y matiza al compararlas con la práctica. En las notas finales enriquece el panorama aún más, permitiendo que sus lectores, jóvenes españoles, se den cuenta de la variedad posible dentro del marco clásico. Si los primeros textos a favor de una estética neoclásica cargan las tintas contra el abandono de las normas por los dramaturgos y poetas de los siglos XVI y XVII, en el momento en que escribe Martínez de la Rosa, en las primeras décadas del siglo XIX, los conflictos han sido superados en un evidente eclecticismo.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis**, *Historia crítica del pensamiento español. Vol. III. Del barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe (1981).
- “La poesía filosófica: un capítulo de la historia de las ideas del siglo XVIII”, en *Homemaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: Estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, ed. José AMOR Y VÁZQUEZ y A. David KOSOFF, Madrid, Castalia (1982), págs. 21-39.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vols. I-VI, Madrid, CSIC (1982-1991).
- “La poesía filosófica de Cándido M.^a Trigueros”, *RLit* 43 (1981), págs. 19-36.
- *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- AGUIRRE, Antonio**, “La Notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte”, *RHi* 36 (1916), págs. 200-252.
- ALBORG, Juan Luis**, *Historia de la literatura española. III. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos (1975).
- ALONSO, Dámaso**, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Aguirre (1935).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada (1989), págs. 57-84.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio**, *Poesías*, ed. José Luis CANO, Madrid Castalia (1969).
- ANDIOC, René**, “Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández”, *Ins* 504 (1988), págs. 18-19.
- APPOLIS, Émile**, *Les Jansénistes espagnols*, Burdeos, Sobodi (1966).
- ARCE, Joaquín**, “Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1966), págs. 447-477.
- “Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca”, en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1970), págs. 31-51 (CCF 22).
- “El poema *La Diana o arte de la caza*, Nicolás de Moratín”, *RLit* 42 (1980), págs. 75-98.
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARROYAL, León de**, *Las odas*, Madrid, Joaquín Ibarra (1784a).
- *Los epigramas*, Madrid, Joaquín Ibarra (1784b).
- *Sátiras*, en Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 50.761, núm. 590 (1784c).
- BLOOM, Harold**, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Nueva York, Oxford University Press (1973).
- CADALSO, José de**, *Ocios de mi juventud o poesías líricas*, Barcelona, Viuda Piferrer (1786).
- *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. Nigel GLENDINNING y Nicole HARRISON, Londres, Tamesis (1979).

- CAMPOS, Jorge**, “Hernán Cortés en la dramática española”, en *Estudios cortesianos recopilados con motivo del IV centenario de la muerte de Hernán Cortes (1547-1947)*, Madrid, CSIC (1948), págs. 171-197.
- CANO, José Luis**, “Cienfuegos y la amistad”, *Clav* 34 (1955), págs. 35-40.
- CARNERO, Guillermo**, “Pedro Montengón (1745-1824): Un poeta entre dos siglos”, *HR* 59 (1991a), págs. 125-141.
- (ed.), Pedro MONTENGÓN, *El Rodrigo. Eudoxia. Selección de Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1991b), 2 vols.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel**, *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española (1972).
- “Temas y problemas de la literatura dieciochesca”, en *Historia y crítica de la literatura española. IV. Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, Crítica (1983).
- “La poesía comprometida de Meléndez Valdés”, en José Luis VARELA (ed.), *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, UCM (1989), págs. 53-72.
- CATENA, Elena**, “Noticia bibliográfica sobre las obras de don Pedro Montengón y Paret (1745-1824)”, en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia (1975), págs. 195-204.
- CEBRIÁN, José**, “Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa”, *RLit* 52 (1990), págs. 129-150.
- CÍSCAR, Gabriel**, *Poema físico-astronómico*, Gibraltar, Librería Militar (1828).
- COSSÍO, José María de**, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe (1952).
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1897).
- COUGHLIN, Edward V.**, *Nicasio Álvarez de Cienfuegos*, Boston, Twayne (1988).
- CRISTÓBAL, Vicente**, “Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*”, *Dic* 5 (1986), págs. 73-87.
- CUETO, Leopoldo Augusto de**, *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE, LXI, LXIII, LXVII), Madrid, Atlas (1952-1953), 3 vols.
- DEACON, Philip**, “Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación”, *RLit* 42 (1980), págs. 99-120.
- DEFORNEAUX, Marcelin**, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado (1725-1803)*, París, PUF (1959).
- *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siècle*, París, PUF (1963).
- DELGADO, José**, “Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVII y XIX”, en *Estudios cortesianos...*, cit. (1948), págs. 393-469.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus (1971), 2 vols.; ed. francesa de 1962, París, Klincksieck.
- DÉROZIER, Albert**, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, París, Les Belles Lettres (1968-1970), 2 vols.; traducción española del vol. I: *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978).
- DOMERGUE, Lucienne**, *Censure et lumières dans le règne de Charles III*, París, CNRS (1982).
- *Le Livre en Espagne au temps de la Révolution Française*, Lyon, PUL (1984).

- DOWLING, John**, “El texto primitivo de *Las naves de Cortés destruidas*”, *BRAE* 57 (1977), págs. 431-483.
- “Tres versiones de *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás F. de Moratín”, en *Homenaje a Agapito Rey*, Bloomington, Universidad de Indiana (1980), págs. 309-332.
- EFFROSS, Susi Hillburn**, “The Influence of Alexander Pope in Eighteenth-Century Spain”, *SPh* 63 (1966), págs. 78-92.
- ELVIRA-HERNÁNDEZ, Juan Francisco**, “Arroyal y sus epigramas”, *RF* 84 (1972), págs. 165-178.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix**, *Ensayo de un poema de la poesía*, Madrid, Imprenta de Josef López (1799).
- ESCOIQUIZ, Juan de**, *México conquistada*, Madrid, Imprenta Real (1798), 2 vols.
- ESTALA, Pedro**, y **FERNÁNDEZ, Ramón** (eds.), *Colección de poetas castellanos, publicada por don Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real (1786-1798), 20 vols.
- FABBRI, Maurizio**, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Librería Goliardica (1972).
- “*Las naves de Cortés destruidas* en la épica española del siglo XVIII”, *RLit* 84 (1980), págs. 53-74.
- “*La Hernandía* de Francisco Ruiz de León en la épica del siglo XVIII”, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Universidad (1981), págs. 367-381.
- “*Le navi incendiate di Cortés...*”, en *Vagabondi, visionari, eroi...*, Abano Terme, Piovan (1984), págs. 119-146.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel**, “Entre popularismo y erudición: La poesía erótica de Moratín”, *RLit* 42 (1980), págs. 37-52.
- FLOR, Fernando R. de la**, “Fray Diego González; poesía neoclásica”, *AA* 63 (1979), págs. 195-208.
- “Diez poemas olvidados de Fray Diego González en el *Senenario erudito y curioso de Salamanca*”, *Diec* 4 (1981), págs. 105-133.
- “Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina (1773-1780)”, *SPhS* 6 (1982), págs. 193-229.
- FORCIONE, Alban**, “Meléndez Valdés and the *Essay on Man*”, *HR* 34 (1966), págs. 291-306.
- FORNER, Juan Pablo**, *Discursos filosóficos sobre el hombre*, Madrid, Imprenta Real (1787).
- FROLDI, Rinaldo**, *Un poeta iluminista: Meléndez Valdés*, Milán, Instituto Edit. Cisalpino (1967).
- “La poesía ilustrada de Meléndez Valdés”, *Ins* 504 (diciembre de 1988), págs. 19-20.
- FUCILLA, Joseph**, “Influencia de Ercilla y de Tasso en la *México conquistada* de Escoiquiz”, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, Anejo de *RFE* (1953), págs. 219-226.
- FUENTES, Juan Francisco**, “Imagen de la Revolución francesa en José Marchena”, *EHS* 36-37 (1986), págs. 81-84.
- *José Marchena. Biografía política e intelectual*, Barcelona, Crítica (1989).

- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa**, *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real (1804), 3 vols.
- GAY, Peter**, *The Enlightenment. An Interpretation*, Nueva York, Norton (1977), 2 vols.
- GIES, David T.**, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne (1979).
- “El cantor de las doncellas y las ramerías madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las putas*”, en *Actas V CIH*, Toronto, University of Toronto Press (1980), págs. 320-323.
- GIL, Ildefonso Manuel**, “Mor de Fuentes, poeta”, *Univ* 33 (1956), págs. 22-76; recogido con el título de “La poesía de Mor de Fuentes”, en *Escritores aragoneses (Ensayos y Confidencias)*, Zaragoza, Librería General (1979), págs. 17-68.
- GLENDINNING, Nigel**, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *RFE* 44 (1961), págs. 323-349.
- *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos (1962).
- (ed.), *José Cadalso: Cartas marruecas*, Londres, Tamesis (1966).
- “Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo XVIII”, en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Universidad (1968), págs. 47-93 (CCF 20).
- *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1977).
- “La Soledad tercera de José León y Mansilla (1718)”, *BHS* 68 (1991), págs. 13-24.
- HELMAN, Edith**, “Don Nicolás Fernández de Moratín y Goya: Sobre *ars amatoria*”, en *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus (1970), págs. 219-235.
- HERR, Richard**, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar (1971).
- HERRERO, Javier**, “The Rococó pastoral: Versaille’s eroticism in the poetry of Meléndez Valdés”, *EIA* 1 (1975), págs. 211-225.
- IBÁÑEZ, Joaquín**, *Reglas de la poética*, Zaragoza, Francisco Magallón (1795).
- IGLESIAS DE LA CASA, José**, *La teología*, Salamanca, Francisco de Tójar (1790).
- IRIARTE, Tomás de**, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Benito Cano (1787a), 6 vols.
- “La música”, en *Colección de obras en verso y prosa*, vol. I, Madrid, Benito Cano (1787b), págs. 139-298.
- JONES, William Powell**, *The Rhetoric of science. A study of scientific ideas and imagery in Eighteenth-Century English poetry*, Londres, Routledge and Kegan Paul (1966).
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Diarios*, ed. Julio SOMOZA, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1953-1956), 3 vols.
- *Cartas del viaje de Asturias (Cartas a Ponz)*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Salinas, Ayalga (1981), 2 vols.
- *Obras completas. I. Obras literarias*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad y Ayuntamiento de Gijón (1984).
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC (1949); 2.^a ed., Barcelona, Crítica (1985).
- LEE, Rensselaer W.**, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra (1982).

- LOPEZ, François**, "León de Arroyal, auteur des *Cartas político-económicas al conde de Lerena*", *BHi* 69 (1969), págs. 26-55.
- *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos (1976).
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José** (ed.), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Joaquín Ibarra y Antonio de Sancha (1768-1778), 9 vols.
- LOVEJOY, Arthur O.**, *The Great Chain of Being. A study of the history of an idea*, Cambridge, Harvard University Press (1936); traducción española: *La gran cadena del ser*, Barcelona, Icaria (1983).
- LUCEA GARCÍA, Javier**, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor (1984).
- LUZÁN, Ignacio de**, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).
- MACK, Maynard**, *Alexander Pope. A Life*, New Haven-Londres, Yale University Press (1985).
- MANDEVILLE, Bernard**, *La fábula de las abejas o Los vicios privados hacen la prosperidad pública*, ed. F. B. KAYE, México, FCE (1982).
- MARAVALL, José Antonio**, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel (1975).
- MARCHENA, José**, *Obras literarias*, ed. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Sevilla, E. Rasco (1892), 2 vols.
- MARÍN, Nicolás**, *La obra poética del conde de Torrepalma*, Oviedo, Universidad (1963).
- MARTÍN GAITE, Carmen**, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Lumen (1972).
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, "Poética", en *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, vol. I, París, Didot (1827).
- *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXLVIII-CLV), Madrid, Atlas (1962), 8 vols.
- MCCLELLAND, Ivy L.**, *Diego de Torres Villarroel*, Boston, Twayne (1976).
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, *Poesías*, ed. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Madrid, Alhambra (1979).
- *Obras en verso*, ed. John H. R. POLT y Jorge DEMERSON, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Horacio en España*, Santander, CSIC (1951).
- *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC (1962), 5 vols.
- *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, CSIC (1963), 8 vols.
- MERCADIER, Guy**, *Diego de Torres Villarroel, Masques et Miroirs*, Lille, Université de Lille III (1976), 3 vols.
- MILLARES CARLÓ, Agustín**, *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid, Biblioteca Nacional (1932).
- MONTENGÓN, Pedro**, *Odas*, Madrid, Antonio de Sancha (1794).
- *La conquista del México por Hernán Cortés*, Nápoles, GB Settembre (1820).
- *Obras*, ed. Guillermo CARNERO, cit.

MOR DE FUENTES, José, *La Serafina*, Madrid, Repullés (1807), 2 vols.

— *Las estaciones*, Lérida, Corominas (1819), y Madrid, Aguado y Compañía (1820).

MORATÍN, Leandro F. de, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.

— *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín* (BAE II), Madrid, Atlas (1944).

— *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. John DOWLING, Barcelona, Labor (1973).

MORATÍN, Nicolás F. de, *La Diana o arte de la caza*, Madrid, Miguel Escribano (1765).

— *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, cit.

— *Arte de las putas*, ed. Enrique VELÁZQUEZ, Madrid, A-Z (1990).

MURATORI, Luis Antonio, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*; traducción de Juan SEMPERE Y GUARINOS, Madrid, Sancha (1782).

NAVA ÁLVAREZ DE NOROÑA, Gaspar María de, conde de Noroña, *Omníada*, Madrid, Imprenta Real (1816), 2 vols.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1968).

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal (1975).

PARDO DE ANDRADE, Manuel, *Poesías*, ed. María Rosa SAURÍN DE LA IGLESIA, Urbino, Università (1988), 2 vols.

PEÑA VELASCO, Concepción de la, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación (1985).

PÉREZ DE CELIS, Isidoro, *Filosofía de las costumbres*, Madrid, Benito Cano (1793).

PIERCE, Frank, "The canto épico of the seventeenth and eighteenth centuries", *HR* (1947), págs. 1-48.

PINTO, Mario di, *Cultura spagnola nel settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (1964).

POLT, John H. R., *Gaspar Melchor de Jovellanos*, Nueva York, Twayne (1971).

— (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1975); 2.ª ed., 1986.

— "La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés", *HR* 47 (1979), págs. 193-206.

— *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Universidad, y Berkeley, University of California (1987).

QUINTANA, Manuel José, *Poesías completas*, ed. Albert DÉROZIER, Madrid, Castalia (1969).

REAL DE LA RIVA, César, "La escuela poética salmantina del siglo XVIII", *BBMP* 24 (1948), págs. 321-364.

REJÓN DE SILVA, Diego, *La pintura*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros (1786). Ed. facsímil: Murcia, Consejería de Cultura y Educación (1985).

REYES, Rogelio (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra (1988).

— *Poesía erótica de la ilustración española*, Sevilla, El Carro de la Nieve (1989).

ROKISKI LÁZARO, Gloria, "Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX", en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger (1988), págs. 595-598.

- RUBIO, Jerónimo**, "Algunas aportaciones a la biografía y obras de Eugenio Gerardo Lobo", *RFE* 31 (1947), págs. 19-85.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús**, "En torno a Jorge Pitillas y a don Hugo Herrera de Jaspédos", *RLit* 40 (1978), págs. 71-101.
- SABIDO, Vicente**, *Un poema olvidado del siglo XVIII: el Observatorio rústico de Francisco Gregorio de Salas*, Granada, Universidad (1987).
- SALAS, Francisco Gregorio de**, *Continuación de las nuevas poesías*, Madrid, Andrés Ramírez (1776).
- "Observatorio rústico", en *Poesías*, vol. I, Madrid, Ramón Ruiz (1797), págs. 1-107.
- SAMANIEGO, Félix María**, *Fábulas*, ed. Ernesto JAREÑO, Madrid, Castalia (1969).
- *El jardín de Venus*, ed. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Madrid, Siro (1976).
- SÁNCHEZ-SALVADOR Y BERRIO, Manuel P.**, *Poesías de Doralio*, ed. Felicidad PATIER TORRES, Pamplona, Institución Príncipe de Viana (1987).
- SEBOLD, Russell P.**, "Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española (artículo-resena)", *HR* 50 (1982), págs. 277-326.
- *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Cátedra (1985).
- "Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana*, de Iglesias de la Casa", en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*; 2.^a ed., Barcelona, Anthropos (1989a), págs. 273-291.
- "Un 'Padrón inmortal' de la grandeza romana: En torno a un soneto de Gabriel Álvarez de Toledo", en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*; 2.^a ed., Barcelona, Anthropos (1989b), págs. 221-227.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Gredos (1969), 6 vols.
- SERRANO Y SANZ, Manuel**, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* (BAE CCLXVIII-CCLXXI), Madrid, Atlas (1975), 4 vols.
- SUBIRÁ, José**, "Hernán Cortés en la música teatral", en *Estudios cortesianos*, cit. (1948), págs. 105-126.
- TOMSICH, María Giovanna**, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI (1972).
- TORRES VILLARROEL, Diego de**, *Textos autobiográficos*, ed. Guy MERCADIER, Oviedo, Universidad (1978).
- TRIGUEROS, Cándido María**, *El poeta filósofo, o poesías filosóficas en verso pentámetro*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez (1774-1778).
- *La Riada*, Sevilla, Vázquez (1784).
- VENTURI, Franco**, *Italy and the Enlightenment. Studies in a cosmopolitan century*, Londres, Longman (1972).
- VIERA Y CLAVIJO, José de**, *Los aires fijos*, Madrid, Blas Román (1780).
- *Las cometas*, Gran Canaria, Imprenta de la Real Sociedad (1812).
- *Los aires fijos*, ed. A. LUIS Y YAGÜE, Las Palmas, Francisco Martín González (1876).
- WOLFFLIN, Heinrich**, *Renaissance and Baroque*, Ithaca, Cornell University Press, 1964.
- ZAVALA, Iris M.**, «Jovellanos y la poesía burguesa», *NRFH* 18 (1965-1966), págs. 47-64.
- «Francia en la poesía del siglo XVIII español», *BHi* 68 (1966), págs. 49-68.

Capítulo 5



El teatro del siglo XVIII (I)*

*Joaquín Álvarez Barrientos, René Andioc,
Mireille Coulon, Teresa Chaves Montoya,
Fernando R. de la Flor*

- 5.1. Organización y características de la actividad teatral.
René Andioc.
- 5.2. El teatro clásico español en el siglo XVIII.
Joaquín Álvarez Barrientos, Mireille Coulon (sainete y Ramón de la Cruz).
- 5.3. Formas populares y de consumo.
Joaquín Álvarez Barrientos.
- 5.4. El teatro musical.
Teresa Chaves Montoya, Fernando R. de la Flor.

* Remitimos al lector al Índice general, donde podrá observar que para una comprensión cabal del teatro del XVIII español deberá considerar en conjunto los capítulos 5, 6, 7 y 10, siendo especialmente estrecha la vinculación entre 6 y 7.

Organización y características de la actividad teatral

5.1.1. Corrales y coliseos

Desde el siglo XVI, varias ciudades principales de España, como Sevilla, Barcelona, Valladolid, Valencia, Zaragoza, y naturalmente Madrid, poseían locales cerrados destinados a la representación de comedias, llamados corrales por serlo de alguna casa principal, como los de las calles del Príncipe y de la Cruz en la Villa y Corte, con el característico patio al aire libre. Estos teatros permanentes, que en no pocos casos funcionaban con intermitencia, entre otras razones debido a la aversión moral o religiosa a toda clase de espectáculo profano, sufrieron una serie de reformas y reedificaciones que los fueron convirtiendo en los «coliseos» dieciochescos, de planta más moderna, provistos de iluminación artificial y dotados de posibilidades técnicas inauguradas en las representaciones palaciegas de la época de Calderón y progresivamente asimiladas por el sector público desde la segunda mitad del seiscientos. En Madrid, los de la Cruz y del Príncipe fueron reedificados, el primero en 1737 a partir de los planos de Pedro de Ribera, y el segundo, antiguo corral de la Pacheca y en la actualidad teatro Español, por Sacchetti en 1745; a consecuencia de un incendio se reedificó éste poco antes de la Guerra de la Independencia bajo la dirección de Villanueva, inaugurándose de nuevo en 1806; ambos estaban situados a poca distancia de la Puerta del Sol. En los primeros años del reinado de Felipe V se les agregó el de los Caños del Peral, futuro teatro Real, cerrado de 1746 a 1787 y dedicado a la ópera, en la que se distinguieron varias compañías italianas, trayendo a España el gusto por el teatro musical. Considerado por varios estadistas y parte de la intelectualidad como un medio de contrapesar el ajetreo de la vida urbana precaviendo las consecuencias de una ociosidad incontrolada, y también, y por lo mismo, como lo que hoy solemos llamar medio de comunicación de masas de alcance pedagógico, e incluso propagandístico, o, digamos, como una de las «armas de la reforma», el teatro fue objeto de particular atención por parte de los Borbones, sobre todo en los reinados de Carlos III y Carlos IV, por lo que se publicaron varios reglamentos minuciosos, reiterados algunos de ellos por desatendidos no pocas veces; en Sevilla, el asistente Olavide comenzó a levantar en 1768 un gran coliseo con ánimo de igualar a los mejores de Europa, aunque la obra quedó interrumpida, y creó una escuela de declamación, componiendo y traduciendo, con distintos miembros de su tertulia, varias comedias y tragedias, algunas de las cuales pasaron a formar parte del repertorio teatral de los Reales Sitios (Aguilar Piñal, 1974, cap. XI). La afición a representaciones dramáticas hizo que las familias más ilustres habilitasen sendos locales en sus palacios para dar funciones caseras, solicitando a los comediógrafos de más fama y contratando incluso a los cómicos de los teatros públicos: son conocidos los casos de Ramón de la Cruz, Iriarte y Leandro Fernández de

Moratín, el cual, siendo secretario de Cabarrús, escribió para complacer a la condesa viuda de Benavente una zarzuela, más tarde refundida en comedia, y por otra parte, el cuadro de Paret que recoge el *Ensayo de una comedia*, y el del anónimo del palacio de Liria que retrató a los familiares de la duquesa de Berwick mientras interpretaban la escena final de la *Raquel* de García de la Huerta en las postrimerías del siglo¹.

Además del teatro del palacio del Buen Retiro, la Corte pudo disponer para sus ocios de varios locales acondicionados para representaciones en los distintos Reales Sitios, bajo la presidencia del conde de Aranda, de lo cual es buen ejemplo el «real coliseo» de El Escorial, recientemente restaurado. Incluso en el presidio de Orán se convirtió una casa cuartel en teatro público, también en la época arandina, mejorándolo el gobernador Eugenio de Alvarado para hacerlo digno de aquella «Corte chica» y formando una compañía de aficionados compuesta de condenados a destierro, entre los que se distinguió, como director de escena y autor, el mismo Huerta. La tradición de los cómicos de la legua, por su parte, no se había interrumpido, pero poseemos por ahora muy poca información sobre esas compañías ambulantes. Como era natural, los numerosos cierres de teatros de provincias conseguidos por los anatemas del puritanismo clerical o las medidas «expiatorias» o de sanidad tomadas por la autoridad civil sirvieron de indudable aliciente para los impresores de comedias sueltas, constituyéndose un abundantísimo «teatro leído», en su mayoría barroco: así, «tres generaciones de sevillanos, entre los siglos XVII y XVIII, consumieron su nada envidiable existencia sin tener oportunidad de saber lo que era una representación teatral», sustituyendo esa falta por la lectura de comedias (Aguilar Piñal, 1974, págs. 27-29).

Los teatros españoles estaban sometidos a la jurisdicción del Consejo de Castilla por medio de uno de sus miembros nombrado superintendente, protector y conservador de los teatros, más tarde juez protector de los teatros de Madrid y todo el reino, a cuyo cargo estaban la formación y policía de las compañías; en 1747 se reunieron por primera vez en el marqués de Rafal las tres competencias de corregidor de Madrid, superintendente de sisas y juez protector; el corregidor que más se distinguió en este último empleo fue Antonio de Armona, cuyas *Memorias* manuscritas se acaban de publicar; una comisión de regidores (son los llamados regidores comisarios de comedias), presidida por el corregidor, cuidaba de la administración de las salas (Kany, 1933, págs. 382-384). La formación de compañías solía intervenir antes del día de Pascua de Resurrección, en que se iniciaba la temporada teatral; entonces se designaba al autor, esto es, al director de la compañía, el cual firmaba una escritura comprometiéndose a

¹ En la BN de Madrid (ms. 17445), se custodia un documento relativo a algunas loas e introducciones que escribió en 1775 y 1781 Tadeo Moreno para distintos teatros particulares de la Corte: una para *La mejor luna africana*, comedia que se representó durante cinco días en «la calle de Alcalá» por una compañía distinta de las oficiales dirigida por Bartolomé Moreno, uno de cuyos actores era el mismo don Tadeo; otra para *La fianza satisfecha*, a cargo de la compañía de Antonio García y Eusebio López, tampoco oficial, en «la calle de San Onofre»; y otra para *Nadie fie su secreto*, que se había de hacer en casa del «Exmo. Sr. D. Jaime de Silva y Cebrián, conde de Fonclara, y no se hizo».

representar un determinado número de obras originales además de las de repertorio; en virtud de un privilegio especial, la Villa podía contratar a los actores de provincias, incluso contra el gusto de éstos y de las autoridades municipales concernidas. Desde el siglo XVI los hospitales de la Corte sufragaban sus gastos con las entradas de los espectáculos teatrales, y para ocurrir a los perjuicios causados por los vaivenes de la frecuentación del público, la Villa tomó a su cargo, antes de mediar el XVII, el aprovechamiento de los corrales mediante el pago de una cantidad fija, de manera que el teatro de la Cruz y el del Príncipe vinieron a quedar bajo la dependencia del municipio, el cual los administraba a través de la mencionada comisión (Cotarelo, 1896, págs. 19-20); a consecuencia de ello, se descontaban de los productos diarios de las comedias varios gravámenes abonados por los espectadores a la entrada y destinados a los hospitales, hospicios y demás obras pías, y por otra parte, al Ayuntamiento le correspondía la tercera parte del «líquido», esto es, del saldo, quedando las otras dos para gastos de las mismas compañías. De ahí se puede inferir que los criterios en que se fundaba la elección de obras dramáticas distaban no pocas veces de ser de carácter estético, y que la demanda influía necesariamente en la oferta: esa triple connivencia entre público, compañías y comediógrafos supuso el mayor obstáculo con el que se hubieron de enfrentar los partidarios de la reforma en la segunda mitad de la centuria. La parte del coliseo ocupada por el público estaba bajo la autoridad de un alcalde de Casa y Corte acompañado por alguaciles y con soldados de refuerzo; este magistrado tuvo en un principio su asiento en el mismo tablado, pasando en breve a ocupar el alojero, uno de los dos palcos bajos situados a nivel del patio, y por lo mismo, estratégicamente más conveniente. La dualidad de jurisdicciones en un mismo local no siempre fue exenta de roces ni de usurpaciones recíprocas.

El año teatral, como queda apuntado, empezaba el día de Pascua de Resurrección, según costumbre, con una comedia que casi hasta finales del siglo solía ser de Calderón, a un tiempo como homenaje al maestro y para lucirse los primeros actores en unos papeles que se sabían de memoria, y concluía el martes de Carnaval siguiente, actuando entonces por lo común hasta Semana Santa varias compañías de volatines y dándose en las postrimerías sesiones de concierto. La octava del Corpus se celebraba con la representación de un auto sacramental, también generalmente de Calderón, que podía permanecer en cartel de quince días a tres semanas; con este motivo atribuía la Villa a las compañías una importante ayuda financiera; los autos se prohibieron definitivamente en 1765 tras una apasionada polémica en la que tomaron parte algunos de los más destacados escritores (Andioc, R., 1970, págs. 371-420). Durante los meses más calurosos el número de funciones era reducido, hasta fines de septiembre o principios de octubre, en que empezaba la temporada de invierno, continuación de la llamada de verano. Se puede calcular que a los aficionados al arte dramático se les ofrecía cada año la posibilidad de ir a uno u otro de los dos coliseos entre doscientas veinte y más de doscientas cincuenta veces, frente a un promedio de ciento sesenta funciones escasas por temporada en Valencia (Sureda, 1982, pág. 112). El conde de Aranda autorizó en 1768 las «de noche» en verano, en beneficio exclusivo de los cómicos, y se inauguraron los bailes de máscaras en tiempo de Carnaval,

los cuales, hasta 1773, fecha de su supresión, constituyeron una de las diversiones de la alta sociedad madrileña, inmortalizada por el cuadro de Luis Paret.

La función teatral, que empezaba a las dos y media o a las tres de la tarde en invierno y a las cuatro en verano, y en esta última temporada a las siete o las ocho si era «de noche», solía componerse de una obra principal entre cuyos actos o jornadas se representaban intermedios; en la medida en que la mayoría de las comedias se componía de tres jornadas, entre la primera y la segunda ponían un entremés, y entre la segunda y la tercera, un sainete. En distintas ocasiones (principio de temporada, estreno de una obra, incorporación de un nuevo actor a la compañía) se daba principio a la función con una loa o introducción. En 1780 se suprimieron los entremeses, sustituyéndolos por una tonadilla. Pero debido a la afición del público a toda clase de intermedios, en particular los sainetes, las compañías representaban uno al final de la función cuando la obra principal no tenía más que dos actos, como en el caso de la mayoría de las zarzuelas, dándosele entonces el nombre de fin de fiesta (Coulon. 1987, págs 27-29); además, en no pocos sainetes, los últimos versos anuncian una pequeña obra musical o un baile, que se daba a continuación inmediata, en particular cuando la obra en cartel constaba de menos de tres jornadas, pero también en otros casos. Cuando la obra anunciada era tragedia o drama en cinco actos, ocioso es decir que en cada entreacto figuraba un intermedio: entremés, sainete, tonadilla, baile, etcétera, de manera que la sesión era continua. Además, en ocasiones particulares, por Navidad o durante la representación de los autos sacramentales, podían multiplicarse los intermedios: en el programa de la función del 25 de diciembre de 1761 en el teatro de la Cruz, además de la comedia propiamente dicha, *Cumplirle a Dios la palabra y sacrificio de Seila*, y del entremés y sainete habituales, se procuraba engolosinar al público con cuatro tonadillas y tres bailes; un año más tarde, la «lista de gastos causados por el auto *El Pleito Matrimonial*» menciona una loa, un entremés con seguidillas y un «cuatro», una tonadilla a solo, otra «de los Pescadores», un «baile primero», un aria del auto y un «segundo (*sic*) que se duplicó», un solo y un cuatro, un sainete con seguidilla, un juguete, la *Tonadilla del anillo*, la *Tonadilla a tres de los Serranos* y el baile último (Andioc, R., 1970, pág. 382). Esta variedad permite comprender la afición del público a las llamadas «misceláneas», y por otra parte, la importancia que éste concedía a los intermedios, hasta tal punto, por cierto, que menudean los ejemplos de funciones que gustaron o —según decían— «apestaron» por haber sido respectivamente buenos o malos los intermedios, particularmente los sainetes.

5.1.2. Compañías, empresarios, actores, cofradías

Las compañías, dirigidas por un «autor», que solía ser él mismo cómico, se componían de veinte a treinta e incluso más individuos, incluyendo al tramo-yista, al apuntador, los músicos, las «partes de por medio» y algunos «mudos», y el reparto de papeles se hacía en función de una determinada jerarquía de empleos: primer galán, segundo, tercero...; primera dama, segunda, etc.; los barbas fingían personajes ancianos, y el vejete los más ridículos de ellos; a los graciosos

les correspondían los conocidos papeles de las comedias antiguas y los jocosos de las modernas; el voto del primer galán y la primera dama era predominante en la elección de las obras, las cuales se ensayaban bajo su dirección; por su parte, el primer gracioso y la tercera dama, que era la graciosa, elegían y ensayaban el entremés y el sainete; así se explica el poema dedicado a la famosa María del Rosario Fernández («La Tirana») por el dramaturgo novel Leandro Moratín. A principios del siglo siguiente, durante la efímera reforma de los teatros decretada en 1799, se modificaron estas denominaciones en señal de rechazo de una tradición tenida por caducada; entonces intervinieron en las representaciones de dos temporadas seguidas los «primeros actores» y «primeras actrices», los «de carácter anciano», «de carácter joso», e incluso las «matronas de carácter serio».

El sueldo que cobraban los cómicos era de dos clases: un «partido» diario durante todo el año y una «ración» sólo los días de trabajo, ambos de importe variable según la categoría del actor (en tiempo de María Ladvenant, en la década de los sesenta, cobraban el primer galán y la primera dama 30 reales de partido y de ocho a diez de ración); pero en la práctica sólo se les daba la mitad del partido, y esto cuando lo permitía el sobrante de las entradas después de pagados los gastos a que ya nos hemos referido, a los cuales se deben añadir la retribución del personal técnico, los llamados «gastos de tablado» (compra de enseres, trajes, carteles), el pago de las copias de los papeles, y cuando se ponía una comedia nueva, el abono de su importe al comediógrafo que se la vendía a la compañía, y el de la confección del decorado (se sustituyeron las antiguas cortinas laterales por bastidores a partir de 1767), ambos a menudo repartidos en varios días; se completaba la primera mitad del partido en los «tiempos de reparto» cuando también lo permitía el estado de los fondos. De ahí la necesidad de conformarse a las preferencias del público a la hora de elegir una comedia, y, por lo mismo, la dependencia o, cuando menos, la connivencia de los dramaturgos; Iriarte y Leandro Moratín tuvieron que esperar varios años antes de ser admitidos sus primeros ensayos neoclásicos, que no correspondían al gusto dominante, pero en cambio Luis Moncín, José Concha, Fermín del Rey, a un tiempo actores y dramaturgos en la segunda mitad del siglo, armonizaban mejor la oferta con la demanda, e incluso hubo quien escribió comedias no a destajo, como quiere hacer el don Eleuterio de *La comedia nueva*, de Moratín, pero sí como asalariado de los representantes, adaptando los papeles a la especialidad de tal o cual de ellos deseoso de Jucirse². A pesar de todo, los cómicos madrileños solían cobrar menos que los de otras ciudades, y paradójicamente los envidiaban sus colegas de provincias; veamos cómo lo explica un contemporáneo que firma D. Q. P. F. en el número de 4 de julio de 1790 del *Diario de Madrid*:

Sin embargo del corto partido que logran en los teatros de esta Villa los primeros papeles, y que en el de Cádiz percibe un galán y una dama seis, ocho, y aun diez pesos diarios, aspiran aquellos cómicos a colocarse en Madrid, por-

² En el poema *A una señora que le pidió versos* Moratín declara que se niega a escribir un solo verso, «mientras Concha, haciendo ajustes / con Martínez y Ribera, / ofrece dar el surtido / necesario de comedias, / y Moncín, para quitarle / el aplauso y las pesetas, / hace rebajas...».

que en Cádiz trabajan comedia por día, y aquí les dura una misma función ocho, doce y aun quince días [*debe de referirse a una minoría de comedias nuevas particularmente aplaudidas, pues la media anual de permanencia en cartel no pasaba de unos cinco días escasos*], libertándose de esta suerte de estudiar y asistir a multiplicados ensayos. Demás de esto, una casa que en Madrid cuesta cuatro reales diarios, en Cádiz cuesta quince o más; a este tenor suben allí los salarios de criados, peluqueros, etc., y tienen las cómicas que costear por sí las sillas en que van al coliseo, de lo que aquí están exentas. Llegase a esto que en la Cuaresma, rogativas públicas, enfermedad y demás días que no hay comedia, no perciben un maravedí, siendo así que los de Madrid gozan su ración en cualquier vacante y suspensión de teatros [...] Y lo que es más que todo, consiguen los cómicos de esta Villa su jubilación en caso de enfermar o imposibilitarse, cuando los de otros teatros, aunque gocen mayor partido, suelen morir miserablemente en un hospital.

Desde el siglo anterior, los cómicos estaban agremiados bajo el patrocinio de Nuestra Señora de la Novena, cuya cofradía tenía capilla propia en la iglesia de San Sebastián, y subvencionaban un montepío que prestaba sus auxilios a los actores necesitados o jubilados, los cuales eran bastante numerosos, pudiendo convertirse algunos en cobradores de los coliseos (eran «casi cuarenta» en 1790, según escribe el ya citado D.Q.P.F. en el *Diario de Madrid* del 4 de julio); según la misma fuente, un primer galán y una primera dama «perciben de jubilación y un montepío 22 reales diarios, un segundo y una segunda 18 y todos los demás 15»³.

El precio de una obra teatral dependía del género a que pertenecía, de las circunstancias de su representación y también de la notoriedad del autor, y su evolución fue regularmente distanciándose de la del coste de la vida y del aumento general de los precios: en 1706-1707, por una comedia ordinaria como *El pastelero de Madrigal* se pagó 800 reales a José de Cañizares, y Antonio de Zamora, entonces en plena celebridad, cobró 1.360 por la comedia burlesca *Don Domingo de don Blas*; en 1.600 se valoró el mismo año una de santos, *La huida de Egipto*, de Damián de Morales (Mérimée, 1983, págs. 194-195). En la década de los sesenta, una comedia valía 900 reales si era «sencilla», o sea, sin puesta en escena aparatosa; 1.500 si era «de teatro», es decir, con cambios de decorado importantes, o tramoyas, que causaban gastos extraordinarios, y 1.200 si era una zarzuela; un sainete se pagaba de 300 a 500 reales, y Ramón de la Cruz fue uno de los poquísimos que alcan-

³ Por un documento de los *Papeles de Barbieri* custodiado en la BNM (ms. 14076, núm. 29), nos enteramos de que por el mes de diciembre de 1805 cobraron los siguientes actores que tenían «jubilación, montepío y limosna»:

María [*de*] la Chica, 651 reales; Pctro [*iii*] la Correa, 418 y 17 mrs.; Francisco Ramos, 465; Vicente Merino, 697 y 17 mrs.; Rafael Ramos, 465; Simón de Fuentes, 465; Nicolasa Palomera, 558; Miguel Garrido, 697 y 17 mrs.; Antonio Avecilla, 124; Antonio Robles, 697; Luis Navarro, 697 y 17 mrs.; Fermín del Rey, 465; Polonia Rochel, 868; Juana García, 697 y 17 mrs.

zaron los 600 (Coulon, 1987, pág. 82). En los dos últimos decenios del siglo una comedia de teatro seguía pagándose a 1.500 reales, suma equivalente al salario que cobraba en 1782 el oficial de joyero Moratín por unos tres meses de trabajo, y una sencilla, la mitad de este precio. Esto permite en parte comprender la fecundidad de algunos dramaturgos que sólo contaban con la labor de su pluma para «salir de apuros», según decía el don Eleuterio de *La comedia nueva*.

Numerosos escritos de la época denuncian la «tiranía» de las compañías en lo que a admisión de obras se refiere; un corresponsal del corregidor Armona escribe indignado que bastaba con una sola lectura de la comedia ante unos actores a veces distraídos para que se diese el fallo; esto, en el mejor de los casos, porque también podía ocurrir que después de una lectura meramente fragmentaria la rechazase o la aprobase alguna «parte principal» opuesta o afecta al dramaturgo⁴. Lo cierto es que, si hemos de dar crédito al memorial dirigido al Ayuntamiento madrileño en 1792 por el galán de la compañía de Manuel Martínez, este cómico, además de sus responsabilidades arriba mencionadas, debía, para poderlas asumir correctamente, «leer en cada un año ciento y cuarenta y más piezas dramáticas que sus diferentes autores le presentan para que las examine», lo cual, añadido a la «poca subordinación» de sus colegas que acudían juntos a los ensayos «la décima parte de las veces que con necesidad se les llamaba» (Archivo Municipal de Madrid, *Ayuntamiento*, 2-463-10), permite comprender, por una parte, la importancia de las «morcillas» en los diálogos, y por otra, la del papel del apuntador, pues un testigo de la época, quizá malévolo, dijo que tenía la sensación de oír dos veces la misma obra en una sola sesión; fuera de que, por no haberse instituido los derechos de autor y tener el comediógrafo que venderle su obra a la compañía, ésta se convertía en propietaria del manuscrito adquirido, pudiéndolo modificar o incluso acortar para no exceder el tiempo global de la función. Así se explica la voluntad varias veces manifestada por un Leandro Moratín de «amolar a ensayos», según escribe, a los cómicos antes de un estreno; si tenemos presente además que el promedio anual de permanencia de una obra en cartel no pasaba de unos cinco días, lo cual significa que no se disponía de más tiempo, teóricamente, para estudiar y ensayar el texto de la siguiente, tampoco extrañaremos la poca autoridad del citado galán sobre el resto de la *troupe*.

Con muy contadas excepciones, los cómicos procedían de las capas populares y habían aprendido la declamación teatral de manera empírica, es decir, viendo y oyendo interpretar a los demás. Varios contemporáneos, entre ellos Jovellanos, afirman que a este modesto origen debían su capacidad para representar espontáneamente «aquellos caracteres bajos que están al nivel o más cercanos de su condición, sin que para la de altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía»; en este último caso, es decir, en la interpretación del papel de un héroe trágico o al menos de una figura de prócer, no pueden expresar —dice— la elevación de los caracteres, la grandeza de los sentimientos, sino forzando su forma de interpretar, lo cual trae como

⁴ *Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica*, BNM, ms. 18475 (1 a 3), págs. 11-12.

consecuencia esos «gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados [...] aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquel énfasis malicioso, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble...» (*Memorias para el arreglo de la policía de los espectáculos...*, cit. en Andioc, R., 1970, pág. 162). Unos treinta años antes, el periodista Francisco Mariano Nipho advertía que la actriz que encarnaba el personaje de Margarita en *Para vencer amor querer vencerle* de Calderón, se había comportado como si la duquesa no fuera más que una petimetra —esto es, una mujer de la «clase media» haciéndose mona de la grandeza—, no sin permitirse las «burlas y meneos de abanico de alguna turbia doña Clara»; en cuanto al duque César —prosigue—, el actor encargado de fingirle mostró un «desenfado grosero [...], tratándose dama y galán como si fueran dos verduleros» (*Diario extranjero*, 17 de marzo de 1963, cit. en Andioc, R., 1970, pág. 162). El *Memorial Literario* destaca en 1784 que en el desenlace, modificado, de *Travesuras son valor* de Moreto, Sancho el Bueno y el duque de Alba, al enterarse de la amnistía general, «empezaron a bailar, saltar y hacer cabriolas tan indecentes como ridículas» (cit. en Coe, 1935, pág. 220). Y Moratín el Mozo afirmará por su parte que al ver representar en Madrid la *Fedra* o la *Zaira* llegó a dudar si «aquello era tragedia o entremés» (Informe a Godoy, 1 de octubre de 1797, cit. en Andioc, R., 1970, pág. 163); incluso la propia comedia del mismo, *El viejo y la niña*, debió de sufrir las consecuencias de este estilo, pues a la censura que hizo del comportamiento del héroe un tal Fulgencio del Soto en la prensa de la época contestó el dramaturgo: «Yo no he representado la comedia ni he puesto en ella descompasados gritos ni frenéticos extremos; si alguno de los actores se ha hecho digno de tal censura, con él deberá entenderse el crítico, no conmigo» (Moratín, 1973, pág. 112). El gran mérito de la María Bermejo, en quien fundaron los neoclásicos grandes esperanzas, consistió precisamente en hacer el papel principal de *Hipermenestra* «sin hacer con los brazos posturas extravagantes, ni con los ojos expresiones indecentes», según escribía en 1784 Cándido María Trigueros⁵. Y el lazo que unía esta forma de declamar y actuar, excesiva y vulgar a la vez, con el teatro popular, lo pone de manifiesto el censor Santos Díez González en un memorial dirigido al corregidor en 1789, diciendo que los cómicos «suspiran todavía por las comedias de magia. Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas, y otras cosonas semejantes en que ellos lucen gritando, pataleando y descoyuntándose los huesos» (cit. en Cambroner, 1896, pág. 293); a las mismas características se refiere Tomás de Iriarte al lamentar, en *Los literatos en Cuaresma*, la falta de actores capaces de expresarse «sin manoteo, sin clamor pulpitable, y sin tono intempestivo lastimero, ni afectadamente sollozante» (Andioc, R., 1970, pág. 163, n. 108). Una anécdota contada por Hartzenbusch (Díaz de Escovar, 1924, pág. 445) muestra que esta forma de declamación «caballeresca» se fundaba en un convenio táctico entre los cómicos y los espectadores, y que los actores de la envergadura de un Máiquez tenían que respetarlo si no querían disgustar al público:

⁵ Firma con las iniciales E. A. D. L. M. (El autor de *Los menestrales*), *Diario de Madrid*, 30 de abril de 1788, pág. 473.

En la tragedia *Numancia* acostumbraba Máiquez también a pronunciar con énfasis aquellos versos de Megara: «Scipión, carne humana nos mantiene; / la sangre de los cuerpos beberemos.» Solís le replicó:

—Si ve Scipión que le dan a gritos esta respuesta, le parecerá una fanfarronada, se reirá de ella y creerá que el general numantino en nada piensa menos que en cumplirla. Es necesario que se vea allí la calma terrible del hombre que ha tomado una resolución cruel, pero firme, irrevocable.

Máiquez contestó:

—Todos los galanes que antes que yo han hecho este papel gritaban aquí, y con un auditorio acostumbrado a esto, si no chillo, disgusto y la tragedia pierde.

De ahí el interés que manifestaron varios estadistas por la creación de escuelas de declamación: así Olavide en Sevilla, Aranda y Clavijo y Fajardo en los Reales Sitios, nombrándose incluso director técnico de los teatros de Madrid a un francés de Montpellier, Luis de Azéma y Reynaud, cuya capacidad para enseñar el tono y la acción a los actores españoles pone en duda, no sin alguna razón, Cotarelo y Mori. A los efectos de la tradición ejemplificada por la anécdota anterior se deben agregar los de la acústica defectuosa de los teatros, o al menos del de la Cruz, que obligaba a ahuecar y alzar la voz para ser oído distintamente, máxime cuando la muchedumbre del patio desoía las consignas de silencio; el *Diario de las Musas* del 2 de enero de 1791 lamenta la forma irregular del segundo y la presencia en él de «balcones de hierro que apagan enteramente el eco de la voz del actor». «¡Cuántas comedias modernas —prosigue— de estas que requieren la representación natural y sencilla, por tener en este coliseo que esforzar la voz los actores para ser oídos del auditorio, han parecido distintas que en el de la calle del Príncipe, por haberse con este motivo desquiciado ciertas finuras que dependen de la sencillez y naturalidad con que se dicen comúnmente!» Esa naturalidad apetecida por los autores de comedias neoclásicas fue ganando terreno, contribuyendo al éxito de *El sí de las niñas* en 1806, pero no pudo exceder ciertos límites; a un tal Preguntón, que no sabía cómo explicar la «fría indiferencia» con que fue acogida la representación en los Caños del Peral de *El anzuelo de Fenisa* de Lope, refundida por Trigueros, contestó «el Respondón» en el *Diario de Madrid* de 22 de agosto de 1803 que aquello fue porque

en lugar de representada fue rezada [...], y apenas hubo persona, a excepción del apuntador y los músicos de la orquesta, que la oyera ni entendiera, y por consiguiente nadie pudo enterarse y celebrar los excelentes versos que contiene.

Ésta es, señor Preguntón —prosigue—, y no otra la causa de que no se entiendan en este último teatro la mayor parte de las piezas que se representan, porque queriendo sus actores seguir con toda escrupulosidad aquella *verdad* y *naturalidad* que es tan difícil conseguirse en la escena, ha creído que lo lograrán mejor bajando la voz en la representación; y lo ejecutan de un modo que no hay tertulia ni concurrencia de una casa particular en que se hable tan bajo, no siendo a la cabecera de un enfermo.

En cuanto a los trajes, se denunció a menudo su impropiedad en nombre de la verosimilitud y de la ilusión escénica, pero conviene tener presente que la inmensa mayoría del público se contentaba con una aproximación, por no tener una idea muy exacta de la indumentaria de los países extranjeros y de las épocas remotas; baste recordar que los moros de la *Tauromaquia* de Goya visten más o menos como los mamelucos de la Guerra de la Independencia, o de *El dos de Mayo*. Merece la pena reproducir un pasaje de la carta XLVI de *El corresponsal del Censor* (1788), en el que el periodista describe el vestuario de las damas y galanes, que ellos tenían que costear, a diferencia de los actores secundarios:

El galán tiene un vestido a la romana, un par de ellos a la antigua española, otro morisco, varios del traje actual que llamamos a lo militar, y uno de aquellos que llaman ropones, vestidura hermafrodita o por mejor decir camaleona, pues con ella nos representan un tártaro, un persa, un turco, un armenio, un griego y, en una palabra, cualquier otro traje que no sea de los arriba mencionados [...] Las damas tienen dos o tres vestidos que llaman de luces, de hechura y forma ideal, los cuales tienen los mismos honores y prerrogativas que los ropones de los galanes, esto es, que se acomodan a todas las naciones, y aún con más generalidad; pues como la acción no sea entre españoles antiguos o entre moros (de lo cual tienen ropajes), todas las demás se ejecutan con los dichos vestidos, ora sea en el Indostán o en el país de las Amazonas. Todo su afán es tener costosísimos vestidos de Corte, o conservar los que las regalan de este género las señoras.

Alguna exageración debe de haber en esta descripción, al menos en lo que a las damas se refiere, pues el mismo año de 1788, un *Diálogo cómico entre Aldovera y la Polonia* (respectivamente gracioso y tercera dama de la compañía de Eusebio Ribera), obra al parecer del mismo Juan Aldovera, según cree Cotarelo (1897a, pág. 195 n. 1), pone en boca de la actriz Polonia Rochel la siguiente réplica:

Nadie sabe lo que nos cuesta un vestido a la turca, a la griega, a la romana, a la española antigua y moderna, a la inglesa, a la persiana, etc., con sus cabos correspondientes; y todo lo hemos de costear con el miserable sueldo que tenemos.

Varios grabados de la época confirman esta apreciación: mejor que los pocos dedicados a teatro en la *Colección de trajes de España* de Juan de la Cruz, los del *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* de Fermín Eduardo Zeglirscosac; pero de los tres «retratos» conocidos de la heroína medieval de la *Raquel* de Huerta, uno, el de la edición de 1778, la representa con vestido, digamos, antiguo; otro, el del pintor Luis Paret, con el «de luces» a que se refiere el periódico citado, esto es, «de hechura y forma ideal»; y el tercero, mejor dicho el ya citado de la duquesa de Berwick en su papel de la hermosa judía —en este caso se trata

de una representación «casera»— con el contemporáneo vestido femenino de estilo Directorio, importado de Francia a mediados de la década de los noventa, aunque los demás actores, exceptuando el calzado con hebilla, vistan a la usanza del XVI, con gregüescos, brahones en el jubón, lechuguilla y sombrero emplumado.

Como quiera que fuese, el poco tiempo de que disponía un actor para mudar de traje entre el final de una jornada de comedia y el entremés o sainete que le seguía causaba unas interferencias a veces divertidísimas; Leandro Moratín (1867-1868, I, pág. 137) escribe en una carta fechada en 1787 pero en realidad mucho más tardía que, a consecuencia de ello,

en el entremés o en el sainete se presentaba el alcalde de Polvoranca peinado en ala de pichón, con montera de paño, chupa parda, guirindola de festón y coturnos griegos; al sacristán de Escopete se le descubría un pedazo de toga consular que le arrastraba por debajo de la sotanilla; y la tía Chinche salía con su guardapiés de estameña azul, medias de trama de Persia, ricos zapatos con hebilla de Francia, mandil negro, peinado magnífico....

Ocioso es decir que cabe alguna hipérbole en esta evocación de tonalidad satírica, pero en el *Discurso XCII* del periódico *El Censor*, que constituye un interesante compendio de todas las impropiedades que censuraban los ilustrados en el teatro contemporáneo, el sarcástico Samaniego afecta considerar sin importancia el que un «tetrarca de Jerusalén [*debe de referirse a la comedia de Calderón*] se vista de militar o de golilla, que la viuda de Héctor lleve ahuecador o guardainfante, ni que el conquistador de la India se presente con sombrero de tres picos y tacones colorados», y en una reseña de la representación de *No hay con la patria venganza* y *Temístocles en Persia*, arreglo del *Temistocle* de Metastasio, Trigueros no puede por menos de mencionar el efecto sorprendente producido por los «magníficos bigotes» que llevaba el actor Manuel Martínez al interpretar el papel del protagonista, y que hubieran sentido mejor —escribe— «en la cara de un Mustafá de la Grecia moderna» (*cit.* en Cotarelo, 1897a, pág. 186).

5.1.3. Público, entradas y recaudaciones

A diferencia de lo que ocurría en Francia, no se solían despachar billetes en los teatros, y el público tenía que pagar a la entrada, teniendo por lo tanto que hacer cola los días de particular afluencia, exceptuando a los más adinerados, que podían alquilar los aposentos o palcos, también llamados balcones. Además, para mayor incomodidad, se cobraba en dos veces, en dos «mesas» o «puertas» sucesivas colocadas en un «estrecho callejón o embudo». En la primera, el precio mínimo que daba acceso a las localidades más baratas, las del patio, en que el concurso, compuesto únicamente de hombres, asistía de pie a la representación. A partir del patio, los que deseaban ocupar localidades más cómodas pagaban un suplemento que les permitía sentarse bien sea en los bancos de patio, o en las

gradas, situadas a derecha e izquierda del patio, en cuya parte inferior había una fila de asientos no individuales llamada *barandilla* y en la superior otro espacio llamado *corredor*, o también, para los más adinerados, en las *lunetas*, mejor dicho, los asientos de luneta, la cual consistía en un determinado número de filas situadas en la parte delantera del patio y enfrente del escenario, antecedente de nuestras actuales butacas de patio. Los espectadores de la *cazuela*, de los *aposentos* y de la *tertulia* tenían entrada aparte; la cazuela era un ancho palco que ocupaba el fondo del patio, separando los dos arcos de las barandillas, y en el que las mujeres presenciaban la representación separadas de los hombres; los palcos se repartían en tres órdenes superpuestos llamados aposentos principales o de primer suelo, de segundo y tercer suelo (a éstos se les daba el nombre de *desvanes* a principios de siglo), y en ellos estaban mezclados los sexos por alquilarse generalmente a una familia; como es natural, los de primer suelo eran más caros que los demás, y el situado enfrente del escenario estaba reservado para el corregidor, o, según decían, para la Villa; el «de encima de la Villa», esto es, el aposento del segundo piso situado encima del destinado a la Villa, costaba tanto como los del piso inferior; por último, en la tertulia, encima de las tres filas de aposentos, se acomodaban personas «graves», especialmente eclesiásticos.

La contaduría de los teatros cobraba dos entradas distintas: una, la «entrada alta», para las llamadas «comedias de teatro», esto es, según queda dicho, provistas de decoraciones vistosas y en las que podían intervenir tramoyas, y otra más barata para las comedias «sencillas» o «diarias», las cuales, por el contrario, no suponían gastos excepcionales de puesta en escena. En un principio se pagaron aún más caras las de ópera, pero se llegó a asimilarlas a las primeras citadas. Sin embargo tampoco era infrecuente ver representar unas comedias sencillas una vez como tales y alguna otra con entrada alta («de subida»), generalmente por motivos de carácter fiscal. Para presenciar la función de pie en el patio se cobraban diez cuartos por las comedias de teatro, y ocho, o sea, casi un real (equivalente a ocho y medio) por las sencillas en 1737, lo cual correspondía aproximadamente a la quinta parte del jornal de un herrero madrileño; en 1781, el peón de albañil que cobraba cuatro reales diarios tenía que gastarse quince o diecisiete cuartos, según la clase de comedia que se representaba, es decir, del 40 al 50 por 100 de la paga; en la misma década, los seis reales que costaba un asiento de categoría, por ejemplo en la luneta, para ver una comedia sencilla, equivalían a la mitad del jornal del oficial de joyero Leandro Moratín; si se ponía una de teatro, le cobraban por la entrada las tres cuartas partes del mismo; por ello no deja de apuntar el joven escritor en su diario íntimo los pocos días en que gracias a la generosidad de su tío podía desechar el patio —que costaba tanto como dos libras de pan— o las gradas para subirse a un palco, como antes hacía su padre, abogado y escritor conocido, y como había de hacer él mismo después de su propio ascenso a alto funcionario del Estado. Además, la carga que suponían estas sumas era distinta según se tratara de un soltero o de un cabeza de familia, máxime si se tiene presente el importante número de fiestas de precepto, en las que, como era entonces natural, no se pagaba jornal: de manera que al antes referido peón le resultaba prácticamente prohibida la asistencia al teatro. El propio Moratín, tan aficionado al arte dramático, fue aquel año de 1781 diez veces escasas a la comedia, si se exceptúan algunas sesiones en las que asistió gratis

al espectáculo sentado en el palco de su tío Victorio Galeoti, y eso que era soltero —aunque viviendo con la madre viuda— y tenía a su cuenta unos doscientos sesenta días de trabajo en el obrador de la joyería, mientras que el promedio del peón se ha calculado en ciento ochenta días, o sea, uno de cada dos; al año siguiente, a pesar de haber cobrado unos doscientos noventa jornales y habersele subido el salario a partir de septiembre, don Leandro no pasa de pagarse la entrada a 12 representaciones. Esto nos lleva a plantear el problema, no tan fácil de resolver, de la composición del público de aquellos teatros. Lo cierto es que el abanico de precios instituía una discriminación, reflejaba con alguna aproximación la división de la sociedad, ya que no en clases, sí al menos en dos grupos bastante diferenciados por la fortuna y, por ende, por la cultura, si se da a este término el sentido de simple acceso a un determinado número de conocimientos ajenos al pueblo laborioso debido a sus mismas condiciones de vida y de trabajo. Según el corregidor Armona, que fue juez protector de los teatros, las lunetas y los aposentos son «las partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo rico»; en cambio —agrega— «la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al pueblo bajo», y en este caso se refiere naturalmente al patio, luego a las gradas, que apenas costaban unos cuartos más, y a la mayor parte de la cazuela, algo más cara que el patio. Efectivamente, contra lo que solía ocurrir, por ejemplo, en Valencia o en París en la misma época, la asistencia popular era bastante importante en los coliseos madrileños, exceptuando el de los Caños del Peral, cuyas entradas distaban mucho de estar al alcance de todos. Bien es cierto que Erauso y Zavaleta afirmaba en 1750 que «la concurrencia del vulgo a los corrales es muy corta, pues aquella parte de concurso que por lo regular queda en los patios, que son los sitios donde asiste esta casta de auditorio, no es toda gente humilde, vulgar, ni aun la tercera parte, porque allí se quedan acomodadamente o por disimulo de su calidad muchos sujetos de sobresaliente carácter» (1750, pág. 88).

Pero no se olvide que dicho escritor se esforzaba en rechazar, en una obra polémica, la afirmación de que el teatro de su tiempo, así como los aficionados a él, llevaban el sello del vulgo, por lo cual nada tiene de sorprendente el que haga una regla de lo que era en realidad una excepción. Cuando Moratín el Mozo, o cualquiera de sus compañeros, habla desdeñosamente del «patio», se refiere a la fracción popular del público, y esta metonimia es de por sí lo suficientemente iluminativa. La importancia de esta categoría de público queda subrayada por el mismo escritor cuando escribe a Godoy en 1792 que el teatro «ha caído en tal desprecio que el vulgo más abatido es el que le frecuenta con más continuación» (1973, pág. 144); a finales de la década de los setenta, el regidor comisario de comedias Lucas de San Juan formulaba un juicio diametralmente opuesto al de Erauso, afirmando que el público madrileño se dividía «en cuatro partes de las cuales las tres son jornaleros y artesanos»... (Andioc, R., 1970, pág. 622, n. 104). Lo cierto es que los llamados «Chorizos» y sus rivales los «Polacos», partidarios o, según decían entonces, «apasionados» de una de las dos compañías madrileñas (y cuyo apodo llegó a designar también a los actores de ellas, respectivamente la de Manuel Martínez y la de Eusebio Ribera), se reclutaban esencialmente entre la gente del patio y las gradas, «que no tienen poca parte en los alborotos», bajo el mando, por así decirlo, de unos caudillos populares (Lean-

dro Moratín se refiere a «la plebe choriza»); y de la actitud favorable o contraria de aquellos bandos ruidosos y a veces difíciles de controlar podía depender el éxito o el fracaso de una función; por algo se les daba el apodo de «mosqueteros»; la «mosquetería del patio» quedó algún tiempo separada de las filas de las lunetas por una especie de viga cuyo oficio era contener las oleadas de la muchedumbre y a la que llamaban *el degolladero*. En su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* (1790), Jovellanos lamentaba aún «la inquietud, la gritaría, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros», atribuyéndolos a la incomodidad de estar de pie el espectador del patio, «lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado. Entonces —agrega— es cuando del montón de la chusma sale el grito del insolente *mosquetero*, las palmadas favorables o adversas de los *chisperos* y *apasionados*, los silbos y el murmullo general, que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador». La causa primera de todo ello es, según él mismo, «la baratura del precio», la cual hace concurrir al teatro, «entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías»; y propone como remedio a tal estado de cosas la generalización de los asientos en el patio, medida que, como es natural, implica el encarecimiento del precio, porque «conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa» (*Memoria...*, cit. en Andioc, R., 1970, págs. 261-262); siete años más tarde, el gobernador del Consejo se hacía eco de estas palabras afirmando que la «buena política» exige «que los festejos públicos nunca estén a un precio que sirva de estímulo a los artesanos y gente de cortas conveniencias», y proponía medidas análogas (AMM, *Corregimiento*, I-73-41). A finales del mismo decenio, la Junta de Reforma de los Teatros, creada por el Gobierno a instigación de personalidades favorables al Neoclasicismo, procedería a aumentar las entradas, alejando por lo mismo de los coliseos a la parte menos adinerada —y más revoltosa— del público, de manera que en 1807 se alegraba Leandro Moratín de ver realizada esa tan deseada selección gracias a la desaparición, o, por lo menos, a la mucho menor afluencia del elemento propiamente «plebeyo» (1867-1868, I, pág. 130). En marzo de 1782 se decretó ya un aumento en un cuarto del precio de las entradas, «teniendo en cuenta S. M. que las diversiones de teatro deben ser caras, porque de este modo se evita la concurrencia de menestrales y otras gentes sujetas a oficios» (AMM, *Corregimiento*, I-117-27): esta medida, al parecer, no surtió el efecto deseado, pero confirma la presencia del elemento popular en los coliseos madrileños; y aun antes, durante la campaña destinada a conseguir la sustitución del chambergo por el sombrero de tres picos para mejor identificación de la gente, se exceptuaba de la obligación de llevar el tricornio en los teatros al que fuese «labrador, menestral, tendero o de otro ejercicio u oficio mecánico (que por su ropaje son bien conocidos)» (AHN, *Consejos, Sala de Alcaldes*, Libro de Gobierno 1760, cit. en Coulon, 1987, pág. 65). Los sainetes y las tonadillas corroboran esa presencia del elemento popular; aunque no se los puede considerar como unos auténticos documentos históricos debido a la óptica satírica o simplemente a la comicidad que puede llevar a cierta esquematización o incluso deformación de la realidad en que toman necesariamente apoyo, no cabe duda de que cuando

una tonadillera se dirige cariñosamente a sus «mosqueteritos», o cuando Ramón de la Cruz, en el sainete *El pueblo quejoso* (1765), hace que encarnen al «pueblo» —esto es, al público— del patio un peón de albañil y un maestro zapatero, o que salga al escenario un picapedrero que se proclama «vecino / todas las tardes del patio» en *El regimiento de la locura* (1774), o un yesero de Lavapiés deseoso de ir por la tarde al teatro a gastarse una peseta —la cantidad de dinero necesaria para la comida del día siguiente, según le dice su mujer— en *El deseo de seguidillas* (1769), no cabe duda, repito, de que se hacen eco de una realidad sin la cual no hubieran ofrecido ningún interés para los espectadores tantas referencias. Y el caso es que a pesar de la importancia del gasto que suponía para muchos el abono del importe de la entrada más barata, no faltaban «gentes miserables e infelices artesanos» entre semana en los coliseos. Sin embargo, cuando concurrían más numerosas las clases laboriosas eran los domingos y fiestas de precepto, en particular Navidad, como demuestran los empujones hacia arriba de las curvas de ingresos entonces apuntados por el contador.

El patio, sin embargo, también daba cabida a un determinado número de espectadores que no correspondían a las clases antes mencionadas, bien sea por motivos económicos (recordemos al joven Moratín o al ridículo marqués venido a menos de *El mesón de Villaverde* de Ramón de la Cruz), o por «estética», podríamos decir, como los dos «usías» deseosos de encanallarse en *El deseo de seguidillas* del mismo, y que el día primero de la temporada prefieren irse en busca de aventuras galantes al barrio popular de Lavapiés (a esa prostitución ocasional de las mujeres plebeyas se refiere, con las debidas precauciones, más de un sainete) en vez de asistir al teatro a pesar de ser «firmes mosqueteros». En cuanto a las gradas, los delegados de ellas en *El pueblo quejoso*, antes citado, son uno que «parece hombre de forma y de chapa / como de alguna oficina», y otro al que sólo definen como «persona ordinaria», y en *Los graciosos descontentos* (1779), dos cómicos que representan fuera del escenario están acomodados en las gradas, siendo soldado el uno y campesino el otro. Como quiera que fuese, y a pesar de algunas diferencias más presumibles que seguras, a los de las gradas se les solía confundir a menudo con la gente del patio y a ambos sectores se les diferenciaba claramente de los «balcones, lunetas, barandillas y otros distinguidos sitios».

La homogeneidad tampoco era perfecta en la cazuela, cuya cabida netamente inferior a la del patio y gradas permite afirmar que el número de mujeres que asistían a las funciones era menor que el de los hombres, y tal vez no fuera la última razón de ello el precio algo superior al del patio que se cobraba a la entrada. Como queda dicho a propósito del patio, también podían acomodarse en la cazuela algunas personas a quienes —según refiere Juan Cristóbal Romea y Tapia en 1763— «sus conveniencias y fortuna no permiten otro lugar» (1763, pág. 255); por el autor de unas *Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de la Corte* dirigidas al corregidor Armona (BMM, ms. 18475/1-3, pág. 15; publicadas en el *Memorial Literario*, marzo de 1784), nos enteramos de la presencia de algunas personas de calidad en el sector reservado para las mujeres, las cuales no ocupan un aposento como les convendría, bien sea porque carecen de medios o «porque les es molesto todos los días componerse según la etiqueta con la que en éstos corresponde presentarse»; el caso es

que hubo durante un determinado período una fila de «delanteras» por las que se cobraba más que por los restantes asientos.

Pero las críticas de la época dirigidas al «vulgo de todas clases» nos dejan suponer que no todos los ocupantes de los «distinguidos sitios» eran otros tantos eruditos o aficionados de gran refinamiento: si nos fiamos del testimonio de Iriarte (*Los literatos en Cuaresma*, cit. en Andioc, R., 1970, págs. 39-40), bastantes caballeros de las lunetas gustaban más de ver comedias de magia que obras más «regulares»; otros se interesaban más por las cómicas que por la comedia representada y su comportamiento dejaba a veces mucho que desear, por lo que los alcaldes encargados de la policía de los coliseos piden en 1773 al gobernador del Consejo que por no vestir ciertos oficiales de la tropa y otras personas de distinción como les corresponde, ni estar «con aquella moderación y decencia debida, dando de señas a los balcones y otras semejantes acciones», se mande que los ayudantes de la Plaza con su tropa concurren a los teatros para obligarles a estar «en el traje que como a tales les es muy correspondiente y con aquella debida seriedad propia de su carácter y circunstancias, porque no siendo así, otros demás inferiores a su ejemplo se propasan a lo mismo disculpándose, cuando se les advierte, con lo que tienen a la vista» (AHN, *Consejos, Salas de Alcaldes*, Libro de Gobierno 1774, cit. en Coulon, 1987, págs. 70-71). Por algo se prohibía que las cómicas vestidas de hombre lo estuviesen más que de medio cuerpo arriba, y se había colocado a lo largo del proscenio un «listón de madera» destinado a ocultar a los ojos de los de las primeras filas las piernas, o lo poco que de ellas se podía ver —«los bajos», según solían decir—, de las representantes. Veinte años más tarde, un tal D. V. escribía en una carta dirigida al *Diario de Madrid* del 30 de abril de 1790 que la primera fila de lunetas «está de reserva para quien saben los cobradores», y que «en las lunetas más que en otras partes es donde hay más chisperos disfrazados con polvos en el peinado», o sea, señoritos elegantes pero de mala educación, pues «en ninguna parte del coliseo se observa menos modestia ni tanta desenvoltura en la mayor parte de los concurrentes»; desde allí se hacen señas a los actores o actrices y se censuran «sus defectos más ocultos»; los vestidos de las cómicas tenían mayor interés que la forma de actuar de éstas para algunas señoras de las delanteras de cazuela, nos dice Iriarte, y otras se llevaban un disgusto por no haber oído el más mínimo calambur o juego de palabras en la tragedia; a tal o cual aposento subía más de una (¡la mitad de las «madamas», si damos crédito a *El pueblo quejoso*...!) para curiosear, meterse en vidas ajenas, hablar con una amiga, porque asistir a la comedia era uno de sus obligados quehaceres cotidianos, que solían cumplir acompañadas de sus criadas, pues no se olvide que los teatros permanecían iluminados durante toda la sesión.

Ambos teatros madrileños tenían cabida para unas dos mil personas aproximadamente, más que la Comédie Française (1.500) o la Ópera (1.300) de París en la misma época (Lagrave, 1972, págs. 81-90). No se sabe con seguridad cuántas personas podían acomodarse en cada aposento, pero si nos fijamos en el cuadro de Paret que representa un baile de máscaras en los Caños del Peral o, según la estampa que de él se sacó, en el Príncipe, debían de ser unas seis personas como máximo, ocho según otros (quizá por añadirse varios asientos más en determinadas ocasiones, según parece deducirse de algunos documentos), lo cual representa de un 12 a un 15 por 100 escaso de los espectadores; podían ocupar

la cazuela del Príncipe unas 450 mujeres, y la del otro teatro 365 según un documento de 1784 (AMM, *Ayuntamiento*, I-73-41), de manera que, exceptuando las que asistían en sus respectivos palcos, la presencia femenina en cada teatro representaba un 22,5 por 100 escaso en el primero y poco más de un 18 por 100 en el de la Cruz.

En cambio, las gradas y el patio, exclusivamente ocupados por hombres, según queda dicho, representaban la mitad del concurso (unas mil personas en la Cruz, y novecientas en el Príncipe), y estas cifras, difíciles de calcular con total exactitud por apretarse más o menos los concurrentes según confiesan los mismos responsables, permiten comprender el particular interés que tenían las compañías en congraciarse con él, halagándolo en numerosas obras del teatro menor, loas, tonadillas y sainetes, para no poner en peligro la función, debido a su tradicional «cólera» o irascibilidad, y tratando en lo posible de ofrecerle comedias atractivas, generalmente «de teatro», expresión «vulgar», nos dicen los contemporáneos, y que reduce a lo espectacular y vistoso el arte dramático.

De todo lo antecedente resulta que la composición de los teatros no ofrecía homología con la de la población de la Villa y Corte: un indudable predominio del elemento masculino, también observable en Valencia, mientras que la proporción del vecindario madrileño era sólo de un 51,35 por 100 de hombres contra un 48,64 por 100 de mujeres; la imposibilidad para muchos trabajadores de pagarse una entrada y el verdadero sacrificio que suponía para los que a pesar de todo querían «ir a la comedia», aunque no fuera más que un domingo o día festivo. A partir del número de entradas (35.500 personas sin las de los aposentos) conseguidas en veinticuatro días en el teatro de la Cruz, del 25 de diciembre de 1781 al 17 de enero de 1782, y en circunstancias excepcionales (cinco fiestas de precepto, tres domingos, ingresos muy inferiores en el teatro vecino) por la comedia de magia de Valladares *El mágico de Astracán*, se ha calculado que durante aquel período un madrileño de cada seis iba al teatro (Coulon, 1987, pág. 24), contra uno de cada diez en la valenciana Botiga de la Balda (Sureda, 1987, pág. 112) y uno de cada ocho durante la primera mitad del siglo en París (Lagrange, 1972, pág. 195).

Una obra teatral no podía representarse sin haber sufrido previamente la censura gubernamental y la religiosa, ni tampoco imprimirse sin la aprobación de ambas instituciones; centenares de comedias, en el sentido más lato de la voz, ofrecen testimonio de aquella labor a veces de una minuciosidad irrisoria, otras veces, también, descuidada o simplemente despachada brevemente, de los censores nombrados por la Vicaría, pero que se deben tener en cuenta si se quiere conocer el texto verdaderamente declamado ante el público por los comediantes, los cuales, por su parte, tampoco sentían ningún escrúpulo al modificarlo, en particular por no exceder los límites temporales a que estaba sometida una función normal. Análogas advertencias se pueden hacer a propósito de los censores nombrados por el Gobierno, por lo general elegidos entre «sujetos de conocida literatura», esto es, catedráticos, escritores de fama, académicos; en tal caso, los criterios eran de carácter político-social y ya no moral o religioso, pero también estético, es decir, mucho más personal, de manera que se podían ajustar cuentas entre defensores y adversarios de una determinada fórmula teatral o, como era natural, de la ideología oficialmente patrocinada por el Gobierno y sus repre-

sentantes; como quiera que fuese, a éstos también se les debe la multitud de variantes o supresiones que ofrecen los textos que han llegado hasta nosotros; en la nómina de censores figuran el dramaturgo José de Cañizares, en la primera mitad del siglo, y en la segunda, uno de los más intransigentes o al menos más famosos, que fue Santos Díez González, catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, también mediocre autor dramático en sus ratos perdidos; no menos conocido es el presbítero Juan Antonio Melón, amigo de Moratín el Mozo, que regentó el Juzgado de Imprentas poco antes de la Guerra de la Independencia.

Deben relacionarse con la censura las innumerables prohibiciones de representar comedias o los ya aludidos cierres de teatros durante años en ciudades tan importantes como Sevilla, Zaragoza y otras más, como consecuencia de la creencia en el origen divino de las epidemias (la peste de Marsella, a principios de siglo), de la intolerancia religiosa y de la oposición de la Iglesia al teatro profano, fuente de «inmoralidad» y «corrupción» según sus dignatarios y predicadores, siendo uno de los más valientes el no menos famoso Fr. Diego José de Cádiz, cuyos ardientes sermones supieron vencer las vacilaciones de más de un Ayuntamiento persuadido de la necesidad de mantener una de las pocas diversiones capaces de servir de exutorio para una muchedumbre urbana propensa a conmovirse por razones esencialmente económicas. La *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Cotarelo y Mori da fe de esa lucha incesante entre unos y otros.

A pesar de tantos estorbos, a los cuales se debe añadir la falta de consideración que sufrió por espacio de más de un siglo —con algunas excepciones, entre las que se debe contar el aprecio reiterado de Menéndez Pelayo por Moratín en medio de sus sarcasmos a la «heterodoxia» literaria de los contemporáneos de éste—, el teatro del XVIII ya se estudia como tal, y no en función del mito reductor, propagado por una historiografía aún influida por el conflicto ideológico procedente del Siglo de las Luces, según el cual no había más arte dramático auténticamente español que el del Siglo de Oro. Ni lo es más, ni menos, el que se estudia a continuación, pues refleja, respecto a la estética teatral, el vivir y el pensar de una sociedad aún vinculada indudablemente a su pasado prestigioso, pero también ansiosa de novedad y abierta al futuro, y uno de cuyos miembros, en fecha tardía, conviene reconocerlo, es tenido por creador de la alta comedia moderna.

5.2

El teatro clásico español en el siglo XVIII

5.2.1. Pervivencia y público

El panorama teatral de comienzos del siglo XVIII es en muchos aspectos continuación de lo que se pudo vivir en las últimas décadas del siglo XVII. El estado material de los corrales, la forma de representar de los actores, la actitud

del público, así como el repertorio de las compañías teatrales, venían a ser una prolongación de los tiempos pasados. La comedia del Siglo de Oro seguía atrayendo la atención del espectador y los comediógrafos del siglo xvii ocupaban con frecuencia los carteles de los teatros. Pero, a diferencia de lo que opinaban estudiosos como Cotarelo y Mori o Menéndez Pelayo, el fervor del público hacia ese teatro fue disminuyendo a medida que adelantaba el siglo. René Andioc ha hablado de un proceso de desprestigio del teatro clásico (1976, págs. 17-30), que se evidencia más en la crítica de signo clasicista que en los mismos espectadores. Incluso ese proceso se ve a menudo frenado o matizado por los propios eruditos y críticos de sentido neoclásico, como Tomás Sebastián y Latre, Estala o el mismo Moratín hijo, que en los *Orígenes del teatro español* dedica palabras de admiración a Lope de Vega.

Tiene interés señalar que, si durante mucho tiempo se rechaza el teatro del xvii por desarreglado, episódico e inmoral, hacia los años setenta, incluso antes, se inicia un proceso de recuperación de ese mismo teatro, mediante refundiciones (Sebastián y Latre, Trigueros) o mediante el estudio erudito. Este sería el caso de personajes como el citado Pedro Estala, que revisa el teatro de Lope de Vega de una forma decidida y nueva. Para él Lope es el creador del teatro moderno porque, con su forma de entender la comedia (y el concepto de imitación), hizo posible la representación de las costumbres contemporáneas:

Ennoblecí la escena, *introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres* y con la fecundidad de su invención abrió campo a los ingenios para que formasen el teatro propio de nuestras circunstancias (Estala, 1794, pág. 37 —la cursiva es nuestra).

La postura de Estala es nueva porque supone un cambio de valoración que implica un error anterior que ahora se corrige: «mi experiencia —escribo— me ha obligado a respetar lo que con ligereza juvenil despreciaba»; y en una revisión más profunda que llega incluso a cuestionar la utilidad de la comedia, señala: «tengo por tan grande absurdo el decir que la comedia es escuela del vicio, como el afirmar que corrige las costumbres; *yo la considero como una diversión que puede ser de alguna utilidad*» (1794, págs. 39-45 —la cursiva es nuestra).

Estala lleva a cabo una revalorización de la comedia clásica que influyó sobre escritores como Forner o Moratín. Este último, en el *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, revisa sus ideas sobre el pasado teatral español y, al llegar a Lope, aunque observa que no siguió los preceptos del arte, considera que fue un «hombre extraordinario a quien la naturaleza dotó de imaginación tan fecunda, de tan afluyente vena poética, que en ninguna otra edad le ha producido semejante». Lope, sin seguir las normas del arte, «muchas veces acertó». A este ingenio, que finalmente parece haber seducido a Moratín, no se le puede culpar de corromper la escena española porque «no se hallarán las pruebas que se necesitan para apoyar una acusación tan injusta» (1944, pág. 163). Las huellas de las palabras que Estala dedicó al Fénix pueden percibirse bajo estas opiniones moratínicas, como también en las que siguen:

Mucho podía esperarse de un talento como el suyo, de su exquisita sensibilidad, de su ardiente imaginación, de su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, *su conocimiento práctico de caracteres y costumbres nacionales*. Si con estas prendas no aspiró a la gloria que adquirieron en Francia algunos años después Corneille y Molière, ésta es la sola culpa de que se puede acusar.

Sus palabras son tanto más significativas cuanto que Moratín, siguiendo seguramente a Estala, convierte a Lope en partidario de su propia teoría dramática, que busca la reproducción de las costumbres nacionales modernas, como puede comprobarse en la advertencia preliminar a *La comedia nueva*. Allí señala que la comedia «expone a los ojos del espectador las costumbres populares que hoy existen, no las que pasaron ya; las nacionales, no las extranjeras» (1867-1868, pág. 131).

Sin embargo, si se da esta recuperación teórica e histórica de Lope de Vega y si su *Arte nuevo de hacer comedias* influye decididamente en el modo de escribir de cuantos se dedicaron a la escena sin compartir los preceptos neoclásicos, es cierto que apenas se representan comedias suyas. Lope sirvió en muchas ocasiones como fuente de donde sacar argumentos o que refundir. Cañizares, por ejemplo, fue uno de los que en más ocasiones se sirvió de sus obras para producir las propias.

Otro tanto le sucedía a Tirso de Molina (McClelland, 1941, págs. 182-204), que apenas es representado, aunque una de sus comedias más famosas alcanzó, en una versión actualizada y distinta, mucho éxito. Me refiero, naturalmente, a la pieza de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, inspirada en *El burlador de Sevilla*. De manera general, se representa mucho más a aquellos autores que la historia literaria considera inferiores y seguidores de Lope: Moreto, Rojas Zorrilla, Matos Frago, Bances Candamo, Alarcón, Solís, Vélez de Guevara, que al propio Fénix. Estas conclusiones, que tienen por base los teatros de Madrid, se confirman en el resto de la península, como ha sintetizado Emilio Palacios, con los repertorios de provincias como Pamplona, Valencia o Sevilla (1988, pág. 68).

Ahora bien, el caso de Calderón de la Barca es distinto, porque sí es representado numerosas veces, aunque paulatinamente menos, y porque con él no hay ninguna labor de recuperación, como sí la hubo con Lope de Vega (Rossi, 1967, págs. 9-96). A Calderón, cuando se le defiende a mediados de siglo y después, aunque se le considera un autor dramático, se le entiende más como «español castizo». Erauso y Zavaleta, en su famoso *Discurso crítico* de 1750, es, tal vez, quien sienta las bases de esta interpretación. Según Paul Mérimée, hasta 1740 se representaron setenta y nueve obras de Calderón (1983, págs. 197-203), pero el porcentaje baja después hasta llegar a sólo el 5 por 100 en el último cuarto del siglo. Andioc aporta datos que confirman todo esto. En los años sesenta, Calderón es el más representado, pero sus obras duran poco y apenas se llena la mitad del teatro. Entre las que más éxito alcanzan están *Los cabellos de Absalón*, *La desdicha de la voz* o *El monstruo de los jardines*. A estas obras hay que añadir los autos sacramentales, que también forman parte del cómputo total

(Andioc, R., 1976, págs. 17-31). Pero esta pervivencia está inmersa en polémicas que buscan entre otras cosas la prohibición de los autos y la suspensión de la representación de las comedias calderonianas. Se da, pues, un descenso del interés del público por el teatro del Siglo de Oro y por el de Calderón como máximo exponente de dicho teatro. Pero es necesario señalar que, cuando se le representa, lo que tiene más éxito son sus comedias de teatro, no las comedias sencillas, y que, sin embargo, a finales de siglo, entre 1795 y 1798, se da una revalorización de su teatro gracias a la actriz Rita Luna, que representa numerosas composiciones suyas logrando mucha aceptación, sobre todo con *El mejor alcalde el rey*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *El médico de su honra*. Aguilar Piñal piensa que esta recuperación del teatro clásico, que se da también con figuras como Guillén de Castro, Cuéllar o Moreto, no se debe a causas literarias sino extraliterarias, al gusto del público por actores determinados como Rita Luna o Máiquez (1979, págs. 147-148).

De todas formas, la pervivencia del teatro del Siglo de Oro en los escenarios de la época tiene otra razón, que se refiere a los mismos actores. Como se ha visto, el público cada vez asiste con menos gusto a las representaciones de teatro clásico español, acercándose a él cuando se representan comedias de teatro —ese género que practicaban casi todos los dramaturgos contemporáneos del XVIII—, pero los cómicos se encuentran ante la necesidad de cambiar con mucha frecuencia de comedia y de memorizar y ensayar las nuevas; por eso, a menudo, para darse un descanso o para abrir las temporadas, presentaban obras clásicas que conocían bien.

Conviene, sin embargo, recapacitar sobre un hecho aparentemente contradictorio: mientras el teatro clásico pierde en general posiciones entre el público ante las producciones contemporáneas, neoclásicas o no, ¿por qué es objeto de defensas y detracciones enconadas, que suelen tener como personaje aglutinador a Calderón de la Barca? ¿Cómo pueden explicarse estos hechos en apariencia contradictorios? Es decir, si el público no muestra entusiasmo por ese tipo de comedia y si los críticos clasicistas tampoco lo salvan generalmente (Checa Beltrán, 1990, págs. 13-31; Ríos, 1990, págs. 65-75), ¿quiénes son los que defienden a Calderón y a Lope, que, como representantes del teatro antiguo, se llevan todo el protagonismo?

Parece claro que a estos autores los defienden aquellos que participan de una idea aristocrática de la vida, visión que favorecen los dramaturgos del XVII. Sin embargo, el público, el «vulgo», no tiene ya esa visión del mundo, pues no favorece con su presencia dichos estrenos. En parte aludía a este problema Nasarre en su prólogo de 1749 a la edición del teatro de Cervantes, cuando señalaba que en dicho teatro todos los personajes tenían un comportamiento caballeresco que no se correspondía con la realidad del pueblo español, y, en parte, desde el lado contrario, a ello aludía también el ya citado Erauso y Zavaleta cuando observaba en la dedicatoria (sin paginar) de su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España* (1750) que dicho teatro retrataba precisamente «el genio grave, fuerte y caballero de toda la nación». Evidentemente hay un problema estético que subyace en estas declaraciones —el de la adecuada imitación y reproducción de las costumbres, señalado por Moratín—, pero para

los polemistas este problema era secundario. Lo que realmente se discutía, atacándola o defendiéndola, era una forma de entender la vida y las costumbres españolas. El público mayoritario no participaría de esos criterios y valores morales, demostrándolo con su poca asistencia a los teatros, pero sectores de ese público, el vulgo al parecer culto del que habla Sebastián y Latre en su *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid, 1773), sí tendría mucho interés en mantener unas posiciones ideológicas que, no ya desde el frente ilustrado, sino desde las propias filas «tradicionalistas», se venían debilitando. El teatro de los seguidores de Calderón, Cañizares y Zamora sobre todo, presenta cambios interesantes en esta dirección.

La discusión sobre el valor del teatro antiguo se vio manipulada por estas dimensiones políticas que hacían difícil cualquier intento de llevar a cabo un análisis desapasionado de la realidad teatral. Como se ha señalado ya, hubo, sin embargo, desde las mismas líneas ilustradas, un intento de incorporar el teatro clásico a la tradición española valorada.

5.2.2. Las refundiciones

Como el teatro debía ser escuela de moral, las comedias del Siglo de Oro, que desafiaban por lo general las buenas costumbres y propiciaban la hipocresía social y el disimulo, debían ser retiradas de los escenarios o, en su defecto, expurgadas de todo aquello que pudiera ofender a la moral pública. Ignacio de Luzán, desde su *Poética* (1737), había dado ya los primeros pasos en esta dirección, al valorar dicho teatro de una forma relativa y no descalificando en general toda la producción pasada. También Montiano y Luyando, desde sus discursos sobre la tragedia de 1750 y 1753, insistió en ello. Había entre tantas comedias como se escribieron algunas que podían ser salvadas con mínimas correcciones, y a ello se dedicaron numerosos escritores y eruditos de la época. Las refundiciones suponen en los decenios de finales del XVIII y a comienzos del XIX un alto porcentaje de obras estrenadas. Cándido María Trigueros (Aguilar Piñal, 1987, págs. 235-246; 1990, págs. 33-41), Vicente Rodríguez de Arellano, Félix Enciso Castrillón (Álvarez Barrientos, 1989b, págs. 59-84), Dionisio Solís (Stoudemire, 1940, págs. 305-310) y otros refunden sistemáticamente para el teatro, pero antes que ellos otros habían trabajado en esta dirección. Tomás Sebastián y Latre tomó la comedia de Rojas Zorrilla *Progne y Filomena* y la convirtió en una tragedia, haciendo, entre otras cosas, que el rey de Tracia, que en la comedia es asesinado por violar a Filomena, sea quien la mate y vuelva con su esposa. Cambio que se interpreta como una defensa del absolutismo, que estaba en consonancia con las ideas políticas del momento. Trigueros, en sus múltiples refundiciones, afianza más esta idea.

Antes aún que estos dramaturgos, Cañizares había reformado numerosas comedias de Lope, entre ellas *El niño inocente de la Guardia* con el título de *La viva imagen de Cristo*, *La niña de Plata* (Machado, 1924, págs. 36-45; Farrell, 1989, págs. 359-367; Domínguez & Carrascosa, 1989, págs. 343-357) y *Las cuentas del Gran Capitán*, pero también muchas otras, tomando incluso

argumentos de Cervantes y Quevedo, como en *La vida del gran tacaño*; pero no en el mismo sentido que el bibliotecario Trigueros. Lo mismo hizo Antonio de Zamora, por ejemplo, con la comedia de Lope *El lucero de Madrid*, *San Isidro Labrador*, o con la de Tirso *El convidado de piedra*. Somete las obras, como también hacía Cañizares, a una transformación —actualización— que las hace reflejo de problemas, gustos, actitudes y ambiciones contemporáneas, hasta el punto de que las obras refundidas se convertían en obras propias, «originales» (Álvarez Barrientos, 1983, págs. 43-55; Mancini, 1988, págs. 255-265; Vallejo, 1989, págs. 332-341).

De la misma forma que la traducción de comedias se propició desde el Gobierno, también se patrocinó el arreglo de aquellas piezas clásicas españolas que no fueran muy contrarias al buen gusto. El conde de Aranda encargó de dicha comisión a Bernardo de Iriarte (1735-1814), que por entonces era secretario de la Embajada de Londres. Bernardo de Iriarte concluyó su trabajo en 1767 e informó al conde en carta del 20 de agosto, en la que además traza un panorama del estado de la crítica respecto al teatro clásico español (Palacios, 1990, págs. 43-64). Por lo que se refiere a su cometido, considera que la prohibición de representar obras españolas es una decisión arbitraria e impopular; que traducir obras extranjeras es peligroso por la diferencia de costumbres y por los problemas intrínsecos de los diferentes recursos de lenguaje, sobre todo si se compara con «la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia» de los comediógrafos españoles del xvii; y que escribir nuevas comedias y tragedias según las reglas del arte será labor difícil porque no hay quien esté preparado para hacerlo. Por todo ello no ve desatinado elegir y arreglar algunas comedias clásicas.

Bernardo de Iriarte leyó unas cien obras, seleccionando 60 de ellas pero dejando la puerta abierta a algunas más, y desde luego a la colaboración de otros especialistas. Su selección sólo da entrada a dos autores del siglo xviii, Zamora y Cañizares, con dos y tres comedias respectivamente; el resto son autores del xvii: Calderón (21 comedias), Moreto (11), Rojas (7), Solís (5), Lope (3), Mendoza (3), Cubillo de Aragón (2), Figueroa y Córdoba (2), Hoz y Mota (2), Montalbán (2), Alarcón (1), Vélez de Guevara (1), Matos Fragoso (1), Bances Candamo (1), Juana Inés de la Cruz (1), Villegas (1) y otras dos de ingenios desconocidos.

El seleccionador sigue muy de cerca los criterios expuestos por Luzán en su *Poética* a la hora de valorar unas u otras comedias. De hecho, como observa Emilio Palacios, algunas de las comedias elegidas se encuentran elogiadas en la *Poética*, y ninguna criticada por Luzán integra la lista de Bernardo de Iriarte. Por otro lado, conviene mencionar que Iriarte considera a Lope de Vega el corruptor del teatro nacional y que por ello apenas figura en la selección, mientras que Calderón, causante, al decir de muchos, de los desatinos espectaculares contemporáneos, es el campeón con 21 comedias seleccionadas. Sin embargo, como ya se ha visto, Calderón, todavía en la década de los sesenta, tenía bastante predicamento entre el público, lo que explicaría quizá el alto porcentaje.

Desde otro punto de vista, tiene interés reseñar que la mayoría de las comedias elegidas pertenecen al grupo de las llamadas de capa y espada, que son las

de estructura más sencilla y las menos inverosímiles según los principios clasicistas, aunque, desde el punto de vista de la moral, pudieran tener muchos más defectos. No se eligen comedias heroicas y sí algunas *de figurón*, por encontrarse más cerca de las denominadas comedias *de carácter*.

Ésta era la selección realizada, pero no se sabe si el trabajo de Bernardo de Iriarte tuvo algún desarrollo posterior ni se conocen los textos de las obras arregladas, si lo fueron. Estos intentos de arreglar el teatro, no ya sólo las comedias clásicas, siguieron realizándose a lo largo del siglo, llegando a pedir en 1788 el corregidor Armona, a los periodistas del *Memorial Literario*, una lista de las mejores comedias por ellos reseñadas, que pudieran servir como guía a las compañías. La idea de Armona, hombre siempre práctico, era que ese catálogo proporcionara un «conocimiento radical de las piezas que pueden elegirse con preferencia para la representación, las que se pueden excusar, y también de las que deben reformarse para siempre» (Armona, 1988, pág. 291).

Desde luego, es muy distinta la refundición que puede hacer un escritor de tendencia clasicista de aquella que realice alguien como Enciso o Arellano. Se pretenden objetivos distintos: adecuar la comedia a una norma estética valorada y a unos criterios éticos y de buen gusto que le son anejos, y conseguir el mayor éxito posible agradando al público. Es decir, se intenta que la obra del pasado presente los valores y cuanto ofrece una pieza original contemporánea. Tanto en un caso como en otro, las razones para refundir son distintas y muestran que, en la base, siguen subyaciendo las mismas posturas que habían llevado a defender o atacar el teatro clásico. Pero, cuando se trata de escritores no clasicistas, la refundición tiene además por objeto producir una obra que pueda insertarse en la tradición nacional actualizando el modelo, tanto ético como estético, de modo que pueda ser aceptada por el público considerando todos los aspectos: la novedad, la revalorización de la tradición y la necesidad de adecuar, al menos mínimamente, la estructura dramática a principios que buscan una mayor regularidad.

Las refundiciones, por tanto, se sucedían, aunque, según indica Aguilar Piñal, los ilustrados preferían la traducción de obras modernas más que el arreglo de las antiguas, porque en éstas siempre se percibían las características éticas y políticas del Antiguo Régimen (Aguilar Piñal, 1990, pág. 41; McClelland, 1975, págs. 164-176). De hecho, el 17 de noviembre de 1785 en *El Censor* (discurso 79) se comenta la poca necesidad que se tiene de las refundiciones: los autores (parece que se alude a Trigueros) deben convencerse de que «es imposible de toda imposibilidad que agraden las comedias arregladas» (pág. 213). Desde luego, a algunos críticos más clasicistas que Trigueros, por ejemplo, o que Vicente Rodríguez de Arellano debían de molestarles esas obras arregladas. Sin embargo, a otros no. Es el caso de Agustín García de Arrieta, que en el tomo IV de sus *Principios filosóficos de la literatura* (1800) considera la labor del refundidor «como útil y gloriosa».

Por fin, se dio un cambio respecto a esta actividad, cuando por Real Orden de 17 de diciembre de 1806 se fijaron las cantidades que los autores debían cobrar por comedias originales, traducidas, adaptadas o refundidas. El *Reglamento general para la Dirección y Reforma de Teatros* (título I, capítulo VII) define las comedias refundidas como aquellas «en que el refundidor, valiéndose del

argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» (Cotarelo, 1904, pág. 701). La intención de los reformadores al legislar esta función es limpiar la escena española, pero refundidores como Arellano, Gaspar Zavala, Dionisio Solís o Félix Enciso no participaban en dicha idea, y siguieron ofreciendo al público comedias del teatro clásico español arregladas, no ya a los principios classicistas de las tres Unidades, sino a normas menos estrictas que buscaban regularizar la comedia y actualizar sus contenidos.

El hecho de refundir, de adaptar a la nueva situación social el teatro clásico español, que según algunos sectores conservadores expresaba la forma de ser de la nación, ponía de relieve, sin embargo, lo contrario: la evidencia de que la realidad social y los gustos de la sociedad habían cambiado o estaban cambiando. Sólo tenía aceptación multitudinaria aquel teatro antiguo que se adaptaba a las nuevas circunstancias, y así la comedia clásica que se veía con más gusto era la espectacular, en consonancia con el gusto introducido por los autores contemporáneos. En el caso de las refundiciones, este hecho se percibe con más claridad, ya se lea una refundición de carácter classicista, ya una de un continuador de la tradición dramática española. El texto es utilizado como excusa para dar a conocer un mensaje más acorde con los tiempos presentes. Su peculiaridad ideológica vendrá dictada por la pertenencia a una u otra facción estética o concepción histórica de la realidad española.

5.2.3. El teatro leído

Poco sabemos hasta ahora de esta práctica, muy común en el siglo XIX e incluso en parte del XX; sin embargo, tenemos algunos datos que nos permiten afirmar la existencia de un núcleo considerable de lectores de teatro, que podían asistir o no a las representaciones, pero que poseían comedias sueltas. No es difícil encontrar en las contraportadas de esos ejemplares los nombres de sus antiguos dueños. La lectura de teatro suplía en unos casos la contemplación del espectáculo teatral, como sucedió en Sevilla durante el tiempo en que los escenarios estuvieron cerrados (Aguilar Piñal, 1974), pero en otros suponía una recreación del texto a partir de la memoria teatral del lector.

Durante el siglo XVIII se editaron muchísimas comedias, ya sueltas, ya en colecciones, de autores contemporáneos. Por lo que se refiere al teatro antiguo español, también tenemos datos sobre ediciones. A menudo la publicación de colecciones o selecciones de obras viene dada por las polémicas que se mantienen durante la segunda mitad de la centuria, pero otras veces no. García de la Huerta publica su *Teatro Español* llevado de intereses económicos, pero también patrióticos. Los autores más editados son Lope de Vega, Amescua, Montalbán, Godínez, Moreto, Rojas, Bances Candamo y sobre todo Calderón, aunque bien entrada la segunda mitad del siglo se percibe una disminución en la publicación de clásicos. Sancha editó entre 1776 y 1779 una gran colección de comedias de Lope de Vega (veintiún volúmenes) y también, por los años sesenta, se publicó a Calderón: once tomos de *Comedias* entre 1760 y 1763 (Madrid, Vda. de Fernández), a cargo de José Fernández de Apontes, y seis volúmenes de *Autos*

sacramentales (Madrid, 1759-1760), también al cuidado de Apontes (Palacios, 1988, pág. 129).

Parece, por las fechas, que la publicación de las obras calderonianas responde a un contraataque de los contrarios al clasicismo.

Otro fenómeno relacionado con el teatro para leer es el que estudia Peter B. Goldman (1984, págs. 53-68), planteando la disyuntiva de la existencia de un teatro compuesto para ser leído y otro destinado a la escena. Aunque dicha posibilidad pueda ser factible, no varía la situación respecto al teatro clásico. Su publicación debía de ir destinada esencialmente a la sola lectura con el objeto, por un lado, de defender a la nación de los ataques críticos de la tradición española y de su teatro; por otro, para dotar a los estudiosos e interesados en la historia española de unos textos con los que construir la historia literaria. Si tenemos presente que el teatro clásico va perdiendo público a lo largo del siglo, en beneficio de las refundiciones y de otras manifestaciones teatrales contemporáneas, comprenderemos también que la publicación de comedias sueltas e incluso colecciones se oriente en esa época más hacia los autores de éxito. La edición de autores clásicos, en esos años, es ya, sobre todo, una labor de erudición y, por otro lado, resultado del «patriotismo» de algunos sectores sociales.

5.2.4. Los autos sacramentales

Como ha podido verse a lo largo de estas páginas, el teatro clásico español pervive en el XVIII en medio de continuadas disputas y siendo utilizado como un instrumento político. Los autos sacramentales de Calderón sufren el mismo tratamiento, hasta que son prohibidos en 1765 por Real Orden junto con las comedias de santos. En realidad, el auto sacramental venía siendo atacado desde mucho antes, tanto por los eruditos como por los legisladores y eclesiásticos. De hecho, la prohibición de 1765 vino del conde de Teba, arzobispo de Toledo, alegando la profanidad de los actores y lo indecente de los locales en los que se representaba (Esquer, 1965, págs. 187-226).

El proceso del auto sacramental, en cuanto a su aceptación popular, es paralelo al del resto del teatro antiguo y más concretamente calderoniano. Va dejando de ser atractivo para un público que prefiere otro tipo de teatro, precisamente de espectáculo (como podía ser entendido el auto), pero más conforme con la mentalidad colectiva dieciochesca, en muchos aspectos conectada con la tradición del XVII, pero también, en muchos otros, ya diferente. Quizá lo que más pudo molestar fue el hecho de su prohibición en cuanto que era una señal de poder y control, no porque se quitara al público una diversión que ya no le atraía. Curiosamente, es por los años en que Bernardo de Iriarte intenta formar un catálogo de obras arregladas, donde Calderón ocupa la primera posición, cuando la polémica teatral y respecto a los autos sacramentales se encuentra en su apogeo. Nicolás Fernández de Moratín desde sus *Desengaños* (1762-1763) y Clavijo y Fajardo desde *El Pensador*, por los mismos años, lanzaron una campaña de desprestigio del auto sacramental que es considerada por Mario Hernández como la época de más recrudecidas controversias. Romea y Tapia, desde *El escritor sin título*, contestaba a los ataques de Clavijo, teniendo muy presente

los principios de la oratoria sagrada posbarroca que engarzarían perfectamente con la suntuosidad y ostentación, no sólo decorativa, de los autos sacramentales. Los polemistas ilustrados criticaban esta representación por inmoral, y Romea y Tapia se situaba en la misma corriente nacionalista que tiene a Erauso y Zavalta como figura emblemática. Como Erauso, también Romea califica a Calderón de «héroe nacional intocable..., cristiano viejo, caballero del hábito de Santiago, sacerdote y hombre religioso» (Hernández, M., 1980, págs. 185-220).

Nuevamente nos hallamos ante el hecho ya referido de la utilización política e ideológica del teatro clásico, que es el reflejo, para algunos, del ser castizo español. Pero aunque el peso de estos argumentos es poderoso, en la polémica también intervinieron consideraciones de carácter estético, principalmente desde la trinchera de Nicolás Moratín, quien critica los autos por ser inverosímiles. Para él la verosimilitud de la fábula es el eje de toda ficción dramática, de modo que con dificultad puede aceptar aquello que no se ajuste a dicho principio.

Ahora bien, resulta evidente que los autos sacramentales no contaban ya ni con la aceptación del público ni con la de los reformadores ilustrados, y la razón quizá haya que buscarla no sólo en el campo literario, sino también en el ideológico. Ideas político-religiosas nuevas estaban sustituyendo a aquellas que expresaba el auto, de modo que, tal vez, incluso sin el acoso y derribo final de que fue objeto, el auto sacramental seguramente habría dejado de existir sobre los escenarios o se habría convertido en otra cosa. Desde la perspectiva del público que asistía al teatro sólo para divertirse, el auto sacramental no debía de ofrecer nada interesante salvo lo exterior y visual, como en cualquier otro tipo de comedia de espectáculo. René Andioc compara, hasta el punto de identificarlos, autos, comedias de magia y de santos (1976, págs. 355-356). Sin embargo, la presencia de demonios, trucos escénicos y demás elementos visuales y escenográficos en esas tres formas dramáticas no siempre es igual, su función no es la misma y las circunstancias tampoco son semejantes. Se pueden aproximar los aspectos exteriores, pero debemos tener presente el todo en que esos factores se encuadran, que es distinto en cada tipo de comedia. Aunque estas manifestaciones populares tengan muchos rasgos comunes y posiblemente sus autores una intención de sólo entretener, cada manifestación dramática tiene sus propios rasgos caracterizadores, por los que era reconocida por el público.

Otra cosa es que los actores, o los «directores» de las compañías, intentaran revitalizar la representación de autos empleando elementos que tenían éxito en diversas manifestaciones teatrales. Al fin y al cabo era lo que hacían también los comediógrafos de la época con las comedias de magia, las de santos, las heroicas y las militares: en todas ellas había desfiles, batallas, asaltos. De hecho, el mismo Andioc observa que el auto viene a ser una variedad de comedia heroica, lo que explicaría la pasividad del público ante la noticia de su prohibición (1976, pág. 360), ya que, evidentemente, no quedaba defraudado en sus expectativas, pues tenía otras manifestaciones teatrales que llenaban su deseo de espectáculo.

El auto sacramental, como los otros subgéneros populares, se nutrió de aquellos recursos de éxito que podían ayudar a su supervivencia en una época en que sus elementos constitutivos habían perdido sus referentes y ya no

significaban nada para el público. Enfocado desde este punto de vista, es decir, sin las consideraciones religiosas ni teológicas que ya no operaban, el auto es una manifestación más del espectáculo, sin intenciones edificantes, como tampoco las tenía generalmente la comedia de santos. Estudiarlo sólo o principalmente desde la perspectiva de los clasicistas, que a menudo confundían verdad con verosimilitud y que siempre juzgaban la obra literaria desde posiciones éticas, puede llevarnos a interpretar sesgadamente la realidad. Si Clavijo consideraba que el público confundía lo que veía en el escenario, la realidad con la apariencia (*El Pensador*, XLII), otros como Erauso y Zavaleta aclaran que nada de esto sucedía. O, por lo menos, que también sucedía lo contrario. En diversos lugares de su *Discurso crítico* (1750) alude a dicho problema: «Toda su complacencia [del vulgo] estriba en el adorno exterior del teatro, en la visualidad de las tramoyas, en la puntual mutación de bastidores, en la atractiva galanura y desembarazo de las cómicas, en los inquietos pasajes del entremés y en las bufonadas del gracioso» (págs. 88-89). Y, más adelante, observa: «guárdese la predicación para el auditorio correspondiente, y sépase que las diversiones no han de ser ofensas, ni los remedios avisos a la malignidad» (pág. 101), para terminar con estas aclaradoras palabras: «porque aún los más lerdos y negados concurrentes de los coliseos saben, distinguen y conocen muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad; es pintado y no vivo, y es artificiosamente imitado y no existente» (pág. 235).

Estas palabras, que también tienen su utilidad para comprender el sentido de la ilusión escénica de que hace gala el grupo capitaneado por Erauso, sirven para contrapesar el planteamiento clasicista. El auto pudo ser un tipo de teatro distinto en el XVII, pero no lo era ya en el XVIII, como ponen de manifiesto las continuas protestas de miembros de la Iglesia, que ven cómo el público lo entiende como una forma teatral más, desacralizada, lo que hace indiferente que se emplearan elementos de éxito en el teatro popular espectacular: batallas, mutaciones, efectos portentosos, en una forma teatral que originariamente respondía a preocupaciones teológicas. El enfrentamiento entre los detractores del auto y los que lo defendían no tenía en cuenta, o la tenía interesadamente, la actitud del público. Los clasicistas lo atacaron por inmoral, por atentar contra la religión y por desarreglado respecto a las normas estéticas; sus abanderados lo defendían como expresión de lo español y castizo. Unos y otros suponían en el espectador reacciones y confusiones que seguramente no tenía, puesto que acudía al auto, aunque cada vez menos, como si asistiera a una «comedia de teatro».

La prohibición de autos en 1765, junto con comedias de santos (sólo en 1788 se unirán a la prohibición las comedias de magia), responde al interés gubernamental, que se encuadra en una acción política de mayor envergadura: eliminar cuanto sea resto o pervivencia de formas y gustos del Antiguo Régimen. Las críticas al teatro clásico y sus intentos de reforma, así como las censuras a los oradores sagrados de vena barroquizante, son otras manifestaciones de esa política reformista (Esquer, 1965, págs. 211-212). Con su prohibición se daba fin a la polémica, pero todavía el Romanticismo oiría los ecos de esa batalla literaria.

5.2.5. La comedia de figurón

Llama la atención de qué forma perviven géneros denostados por la crítica, como el sainete o las comedias de magia, que llegan hasta los años veinte de este siglo, y el mismo figurón. La palabra *figurón* viene de figura, que tiene un sentido burlesco. «Hacer buena figura» era una fórmula irónica para referirse a alguien con aspecto o costumbres extravagantes. El figurón se manifiesta en dos vertientes principalmente: como personaje, en novelas o teatro; como género o subgénero dramático. Por su capacidad para criticar las costumbres, se acerca al costumbrismo de la misma manera en que lo hacían los sainetes y, en la misma medida que éstos, contribuye a tipificar y a hacer tópica la realidad cotidiana. La comedia de figurón se burla de personajes, pero sobre todo de actitudes, cuyas manifestaciones se exageran. Por el arco de actitudes satirizadas, puede decirse que el figurón es una creación principalmente urbana, y más concretamente capitalina, pues se critica siempre a aquellos que llegan a Madrid (también a Toledo), procedentes de distintas partes de España. Podría señalarse que la comedia de figurón supone una crítica «moderna» o desde la modernidad dieciochesca a actitudes y tipos que se entienden ya, en la ciudad, como antiguos o arcaicos.

De manera tradicional, suelen ser tipos del Norte los criticados: vizcaínos, montañeses, gallegos y, junto a este grupo caracterizado por su origen geográfico, se satirizan actitudes simples o exageradas, como la vanidad nobiliaria o la creencia en hechizos y duendes (Caro Baroja, 1974, caps. V y VI; Fernández, 1987, págs. 153-166; García Castañeda, 1985, págs. 89-98). Según señala Julio Caro Baroja, la comedia de figurón tiene gran importancia desde el punto de vista cultural porque los caracteres que dibuja son ridículos por sus «ideas» más que por cualquier otra razón (*Ibid.*, pág. 133).

Los orígenes o los antecedentes del figurón se pueden rastrear en la literatura del Siglo de Oro. Centrados en el teatro, hay figurones o personajes que los predefinen en obras de Lope de Vega como *La dama boba*; de Tirso de Molina; de Ruiz de Alarcón como *No hay mal que por bien no venga*, *D. Domingo de don Blas*; de Hurtado de Mendoza, *Cada loco con su tema*; de Castillo Solórzano, *El marqués del Cigarral*. Pero es con personajes como don Lucas del Cigarral de *Entre bobos anda el juego* (1638) de Rojas Zorrilla, y con Toribio y Félix de *Guárdate del agua mansa* (1649) de Calderón, con los que se configura mejor el modelo, que después servirá a otros como Moreto para *El lindo don Diego*; Hoz y Mota, *El castigo de la miseria*; Zamora, *El hechizado por fuerza*; Cañizares, *El domine Lucas*; Luis Moncín, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, y otras como la pieza de magia *Cuando hay sobra de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez.

El figurón se alargó durante todo el siglo XVIII y parte del XIX por su capacidad para actualizar su crítica y por conectar con los referentes contemporáneos de cada momento. Pero, aunque fue algo más aceptado por los clasicistas que otro tipo de teatro, al acercarse a la llamada comedia de costumbres, también fue criticado porque, en realidad, no se ajustaba a su preceptiva y utilizaba también aquellos elementos que atraían el interés del público asegurando su éxito. Me refiero a la escenografía.

Sin embargo, esto no impidió que escritores clasicistas, o muy cercanos a dichos principios, como M.^a Rosa Gálvez (1768-1806), escribieran comedias de este tipo. La intención crítica y reformista de la autora al servirse de dicho género y componer *Los figurones literarios* pone de relieve lo dúctiles que pueden llegar a ser las fronteras entre los géneros y el uso que se haga de ellos. Rosa Gálvez confiesa que su intención al escribir esa obra es «corregir la preocupación de las personas extravagantes» (*Un loco hace ciento*, publicada en 1801 en el *Teatro nuevo español*) (Whitaker, 1988, págs. 3-14). Rosa Gálvez, que también escribió tragedias y comedias en un acto, muy semejantes a sainetes, utiliza en *Los figurones literarios* técnicas similares a las de Ramón de la Cruz en los suyos. De modo que nos encontramos de nuevo ante el hecho señalado en Cruz de lo deslizante de las fronteras entre unos grupos y otros, y más en estas fechas finiseculares. El figurón de Gálvez es también interesante por lo que tiene de sátira del mundo literario. Las figuras que critica son el científico, el poeta, el anticuario y las actitudes pedantescas que se dan alrededor del mundo cultural que está dominado por los hombres. De esta forma, no sorprende que el papel que adjudica a las mujeres sirva para criticar a los hombres. En cualquier caso, la actitud moderna de Gálvez respecto a la igualdad o superioridad de la mujer está en consonancia con la de otros autores de la época. Sirva de ejemplo Valladares de Sotomayor.

Tiene interés señalar que, aunque el teatro de figurón y el sainete criticaran asuntos de actualidad, conforme, en parte, a los presupuestos de la comedia, nunca se interfieren los campos de acción de una y otro, aunque sí pueda haber transferencia de técnicas. De la misma manera que pocas veces los escritores clasicistas —excepción hecha de Luzán en su *Poética* y de Jovellanos— consideran que un asunto satirizado en una comedia de figurón puede ser objeto o núcleo de una comedia de carácter. La forma, la exageración en el modo de presentar los tipos y seguramente el campo delimitado de crítica pueden ser las razones que expliquen dicha actitud.

La comedia de figurón, que tiene sus orígenes en algunas de las piezas señaladas más arriba, se entronca también con las comedias de capa y espada, aunque hay rasgos que contribuyen a diferenciar unas de otras. De manera general, el figurón protagonista es un joven en edad de casarse o que desea hacerlo, con una excesiva confianza en sí mismo, en el que pesan extraordinariamente un supuesto pasado aristocrático y una real o perdida riqueza (lograda por las armas o por herencia de un tío indiano). Desde el punto de vista formal y técnico, conserva múltiples procedimientos del antiguo entremés (Lanot & Vitse, 1976, págs. 189-213; Place, 1939, págs. 412-421). Cuando llegamos al siglo XVIII se mantienen las estructuras y algunos de los aspectos formales, pero evolucionan o cambian las funciones. De hecho, Alberto Lista, al comentar *El dómine Lucas* de Cañizares, observa que su autor «supo diversificar esta figura, y conservando el fondo de sus cualidades aparentes, a saber, la extravagancia del lenguaje y de las ideas, variar sus sentimientos morales y su capacidad intelectual» (1844, pág. 213). Cañizares actualizaba el modelo y lo acercaba al público.

En este género, las figuras señeras fueron Antonio de Zamora y José de

Cañizares, en los que se ve ya una evolución hacia nuevas formas teatrales más acordes con los tiempos, como señaló Paul Mérimée (1983, págs. 58-59, 114-116). Esta evolución es mucho más marcada en Cañizares, cuya vida entra más en el siglo XVIII, que en Zamora. De los figurones de ambos escribió Luzán lo siguiente: «Don Antonio de Zamora, que vivió hasta entrado este siglo, manifestó en su *Hechizado por fuerza* que el estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad. Por último, don José de Cañizares, casi contemporáneo nuestro, hizo *El dómine Lucas* y otras comedias de carácter que le dieron reputación» (*Poética*, libro III, cap. I). Opinión que mantenía en 1754 Luis José Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana*.

Antonio de Zamora nació entre 1660-1664 y murió en 1728⁶. Fue gentil-hombre de Su Majestad y oficial de la Secretaría de Indias, además de desempeñar otros cargos en la Administración del Estado. Como poeta oficial estuvo encargado de numerosos festejos cortesanos, lo que, junto a su gran éxito, le valió la envidia general. En el prólogo que puso a la edición de sus *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron* (Madrid, Martínez Abad, 1722) señala este hecho y su indiferencia ante los críticos malintencionados y envidiosos. Pero también en dicho prólogo, aunque hace una profesión de fe calderoniana, muestra los cambios que se estaban dando en el teatro de su época.

Su figurón más famoso es el resultado de anteriores pruebas, entre las que cabría mencionar *El indiano perseguido, don Bruno de Calahorra* (1692) y *No hay mal que por bien no venga, don Domingo de don Blas* (adaptación de la de Alarcón). Como los figurones de Cañizares, *El hechizado* pone de relieve que nos hallamos ya ante una nueva sociedad. Tradicionalmente se ha dicho que *El hechizado por fuerza* se representó por primera vez en 1698, sufriendo posteriores enmiendas en 1703 y 1721; pero Paul Mérimée, utilizando documentos del Archivo de Palacio (legajo 666), señaló que se estrenó el 26 de mayo de 1697 en el teatro del Buen Retiro (1983, pág. 72). En la obra, que se representó ante Carlos II, se satiriza a un hidalgo de origen asturiano, don Claudio, que es avaro y empedernido solterón y no quiere casarse con doña Leonor. Para conseguir que acceda a casarse, los otros personajes figuran que está hechizado y que sólo dejará de estarlo si contrae matrimonio. La obra critica a los que son demasiado crédulos, y lo hace en un ambiente ciudadano cargado de madrileñismo. Según Caro Baroja, la obra contiene además una intención política, como otras escritas en los primeros años del siglo, mediante la cual se querría poner de manifiesto «la amplitud del criterio de los partidarios de la dinastía triunfante [los modernos, frente al] oscurantismo y arcaísmo que se atribuiría a los secuaces del Archiduque y a los hombres *chapados a la antigua* que seguían las modas y usos más comunes

⁶ Sobre Zamora, además de Mérimée, véanse las diferentes opiniones, por lo general hijas de sus distintos credos estéticos, y sin considerar la situación histórica, de Caro Baroja, 1974, págs. 140-151; Lista, 1844, págs. 218-226; Mesonero Romanos, 1975, págs. XIX-XX, 435-456 para el texto de *El hechizado*. Caro Baroja y Mérimée son la excepción en esta nómima.

en tiempo de Carlos II» (1974, pág. 146). Esta opinión confirmaría cuanto se ha observado sobre la modernidad de la crítica de los figurones, y también sobre su carácter urbano.

Desde el punto de vista de la crítica estética, la obra gozó en general de cierta aceptación —desde el punto de vista del público, la tuvo toda hasta entrado el siglo XIX, como confirman Mesonero Romanos y Caro Baroja—. Ya hemos visto la opinión de Luzán; el *Memorial Literario* de enero de 1784, siguiendo al aragonés, señala que «es una de las escritas con singular acierto y conforme a las reglas de la poesía dramática» (Palacios, 1988, pág. 86), añadiendo que es una crítica de la vana creencia en hechizos y brujerías. Leandro Moratín, por su parte, tras censurar lo enredado de la acción y lo inverosímil de muchos lances, valora «las situaciones cómicas, que son muchas, [aunque] degeneran en triviales algunas veces; el estilo, si no siempre correcto, siempre fácil y alegre; la dicción excelente, la versificación sonora, el diálogo rápido, animado y lleno de chistes». A Inarco Celenio le sorprende que el personaje protagonista, unas veces hable «como un hombre de instrucción y talento, y otras como pudiera el más estúpido; no es fácil saber si toma de veras o de burlas lo que están haciendo con él, si efectivamente está hechizado, o si trata sólo de engañar a los que intentan persuadirse» (Moratín en el «Discurso preliminar a sus comedias», 1944, pág. 308. John C. Dowling [1989] ofrece un breve panorama histórico del momento en que se escribe la comedia para situarla en su contexto.) Quizá para la época o desde los criterios que emplea Moratín para juzgar la obra, la ambigüedad que se plantea sea un defecto, pero para nosotros hoy no lo es. Por otro lado, esta libertad de respuesta de don Claudio debía producir sorpresa entre los espectadores, de igual modo que las contestaciones de don Quijote, unas veces atinadas, otras no, la producen entre los lectores (y entre quienes lo escuchan hablar).

Pero, si a Moratín le parecía excesivamente confusa la trama, Lista considera que «todos los incidentes de la pieza están ligados [a una idea crítica], que el autor desenvuelve con chiste y facilidad» (1844, pág. 219 —hace un análisis de la comedia en las págs. 219-221; también Mérimée, 1983, págs. 42-44).

José de Cañizares (1676-1750) fue el autor que en la primera mitad del siglo XVIII más éxito alcanzó, siendo acusado por algunos de sus contemporáneos de ejercer una auténtica dictadura teatral, a lo que contribuía el hecho de que fuera censor de comedias, y saqueador de obras de Lope (Álvarez Barrientos, 1983, págs. 36-55, calibra la modernidad del autor). Cañizares escribió todo tipo de teatro, pero en el género que nos ocupa ahora fue famoso por su obra *El domine Lucas* (1716). Lope de Vega escribió otra de igual título, pero la de Cañizares no le debe nada. En su obra es otra vez un hombre de la montaña el tipo satirizado, que sirve para poner de manifiesto ciertos vicios en la conducta y para proponer una adecuación de los valores heredados a los nuevos tiempos (Vitse, 1988, págs. 383-397). La introducción de costumbres contemporáneas en estas comedias contribuyó a poner en duda los valores del Antiguo Régimen. Valores como el del honor o el del amor apasionado, al estilo de la comedia áurea, se fueron entendiendo como restos estóolidos del pasado, y Cañizares en esta pieza nos da algunas muestras de esos cambios. Como se indicó antes, el fi-

gurón adquiere su sentido al relacionarse con el momento presente de su representación, y así es como *El dómine Lucas* consigue su máxima dimensión. En palabras de Vitse, Cañizares «nos propone... una serena adaptación a los tiempos modernos» (*Ibid.*, pág. 391).

La sátira del pasado que se lleva a cabo en las comedias de figurón, en tanto que crítica de algo que se entiende como inactual, no supone un rechazo absoluto a los valores del Siglo de Oro. Desde el punto de vista de las estructuras y recursos teatrales, es evidente que se mantiene la fidelidad a lo heredado, pero también lo es desde el punto de vista ideológico. Se verifica una crítica que no quiere romper con lo anterior, sino matizarlo adecuándolo a los tiempos presentes. Este hecho es otra de las razones por las que la crítica ilustrada mantiene siempre un distanciamiento ante dichas comedias. Prueba evidente de que no se niega ese pasado es que, a veces, la sátira ejercida desde algún figurón no se resuelve en negación o reprobación, sino en adhesión, siendo el protagonista un elemento positivo. En *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* de Forner, representada en 1792 aunque se editó en 1796, se da un ejemplo de esto. El filósofo Felipe es un viejo rico y misántropo que, finalmente, consigue «triunfar de sí mismo» y favorecer a cuantos están a su alrededor. Forner escribió a este respecto:

El marqués [de Espina, hipócrita y pérfido] hace reír abominándole; el filósofo hace reír admirándole; el avaro hace reír despreciándole y Luisa hace reír amándola e idolatrándola... Luisa arranca la risa con las gracias y donaires de su genio festivo; el filósofo *con la naturalidad de sus modales; naturalidad que no es ridícula en sí ni fea [...], sino que ocasiona el placer, por lo que se aparta de lo que son los hombres ordinariamente* (Lanot & Vitse, 1976, pág. 211 —la cursiva es nuestra).

Se quiere decir con esto que el figurón no siempre conlleva en su ridículo una actitud negativa, pues es capaz de satirizar conductas con una intención actualizadora, no de rechazo. Lo que se ve en la pieza de Forner se encuentra también en Cañizares, que aprovecha para burlarse de la creencia en duendes y que, de forma feliz, utiliza precisamente el elemento de burla de los duendes para satirizar conductas como las que llevaban a desafíos (acto III, esc. 15). Porque si en estas comedias había elementos marcados de forma negativa, también había otros que ofrecían las nuevas maneras valoradas.

El dómine Lucas tuvo mucho éxito a lo largo del XVIII y del XIX, pasando en 1829 a formar parte de la *Colección general de comedias escogidas*. Esta comedia es de las pocas de figurón que aún se siguieron reponiendo en el XIX. Como observa Palacios, el teatro sobre asuntos cotidianos había dejado de interesar en beneficio de lo espectacular y tramoyístico, pero todavía pueden encontrarse algunas comedias de figurón nuevas, como las de Luis Moncín, *Cómo ha de ser la amistad* (1792), *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* (1795) y otras que, dentro del género, señalan ya un alejamiento de dicho modelo: *La buena madrastra*, *Los esposos reunidos*, *El engaño descubierto* y alguna otra (Falk, 1985; Palacios, 1988, págs. 250-252).

El figurón va desapareciendo en el siglo XIX, a medida que los autores pasan a escribir comedias de costumbres. La figura del montañés, por ejemplo, se dignifica potenciando lo moralizante. Por otro lado, se produce un interés no crítico por lo regional, de la mano de los escritores costumbristas que, sin embargo, puede dar cabida también a escenas y relatos que ridiculizan al provinciano que llega a la capital (García Castañeda, 1985, págs. 97-98).

5.2.6. **El sainete como género**

Fue en 1780, a raíz de la supresión del entremés que solía representarse hasta entonces durante el primer intermedio de la comedia, cuando se impuso definitivamente el sainete como género nuevo. El sainete, no obstante, derivaba del entremés, así como del baile, con el que se confundió durante la primera mitad del XVIII, pero a lo largo de lo que iba de siglo había adquirido características propias, según iba decayendo el estilo heredado del siglo anterior e iban imponiéndose nuevas tendencias acordes con la evolución de los gustos del público de la época.

Con respecto a la ordenación de los distintos elementos de que se componía una función teatral en el siglo XVIII, la única diferencia entre el entremés y el sainete estaba en que uno se representaba durante el primer entreacto mientras que el otro servía de intermedio entre la segunda y la tercera jornada de la obra principal, que en la gran mayoría de los casos era de tres actos; cuando tenía ésta menos de tres actos, se acababa la función con el sainete, que se convertía entonces en fin de fiesta, sin que este cambio de denominación afectase a las características genéricas de la pieza; si se intenta buscar a toda costa alguna diferencia entre los tres términos, sólo ha de ser considerando la extensión de los intermedios que se elegían, pues si bien no existía ninguna regla fija al respecto, se daba la preferencia a las obras más cortas para llenar el espacio del entremés, reservándose las más largas para los fines de fiesta; el plural «los sainetes» se usaba para referirse a los dos intermedios principales de una misma representación, excluyendo, pues, las loas y las piezas en las que sólo se bailaba o cantaba. En cambio, desde el punto de vista del estilo que seguían, había gran diferencia de las piezas pertenecientes a la tradición del Siglo de Oro (entremeses y bailes) a las obras de composición reciente, independientemente del lugar que ocupaban en el desarrollo de la función: frente a las formas antiguas se alzaba el sainete como género. Así, al elaborar el programa de una función, el autor podía poner como entremés —esto es, como primer intermedio— sea un entremés antiguo sea un sainete moderno; y el sainete (segundo intermedio) podía ser un baile antiguo o moderno, o un sainete moderno; en ningún caso se representaba un entremés antiguo como segundo intermedio. En 1780, a petición de los dos autores Manuel Martínez y Juan Ponce y conforme a lo que ya se practicaba fuera de la Corte, acordó la Junta de Formación de las compañías cómicas madrileñas suprimir el entremés, sustituyéndolo por una o dos tonadillas. Aunque sólo iba esa medida contra los «entremeses comunes y cartilleros», pues la Junta encargaba a los citados autores que presentasen una lista de las mejores piezas del repertorio antiguo que podían conservarse, significó en realidad, como se ha visto, el

triunfo del sainete genuinamente dieciochesco, y la muerte del entremés antiguo, que en lo sucesivo desapareció por completo de los carteles (véase Coulon, 1993, caps. 1 y 2).

En 1761, en su *Cajón de sastre*, señalaba Francisco Mariano Nipho que el público rechazaba los sainetes «conceptuosos y exquisitos» del xvii. Esa actitud del público tenía una doble explicación, que era, por una parte, un deseo cada vez más exigente de novedad y variedad, y por otra, la inadecuación creciente del entremés antiguo con la idea que se formaba del teatro el espectador del siglo xviii. En el *Sainete para empezar* que escribió Ramón de la Cruz en 1770 para la compañía de María Hidalgo, juntaba la graciosa las dos causas de un previsible rechazo del público al exclamar: «Y más vale que no hagamos / sainete alguno que hacer / de los viejos y pesados / que tiene la compañía / y que ya están todos hartos / de ver» (Cruz, 1985, pág. 132). Ahora bien, la necesidad de renovar el repertorio para agradar al público no era motivo suficiente para eliminar un sainete, pues los datos que aparecen en otros textos muestran que los espectadores no se cansaban de ver un sainete que les gustaba, llegando incluso a ser la frecuencia de las reposiciones la circunstancia más reveladora de su mayor o menor aceptación: «Yo —dice el actor Vicente Merino en *El sainete de repente*, inédito, de Valladares— a los sainetes comparo / con los cómicos: al bueno / (o que al público ha gustado) / no le dan las compañías / una hora de descanso, / y al que apesta le destierran, / y no se hace de él más caso.» De modo que lo que influía sobre todo en la sanción del público era la inspiración que había generado la obra, «que ya las gentes no gustan / de la burla ni el gallego, / sino cosas sazoadas / de lo que pasa en el pueblo», como afirmaba el famoso gracioso Miguel de Ayala en *La riña de los graciosos*, sainete de 1765 anónimo y aún inédito, donde se trasluce la doble tendencia que determinó la formación del sainete como género: una nueva concepción de lo que seguía siendo un rasgo distintivo de esa clase de composiciones, a saber, la comicidad, y, por otra parte, una inspiración más relacionada con la realidad de la época.

En 1764 se había estrenado *La bella madre* de Ramón de la Cruz, sainete calificado de «novedad nueva» en la introducción o prólogo que, a imitación del teatro antiguo, explicaba el contenido de la obra que se iba a representar, subrayándose la distancia que separaba este nuevo género de las composiciones que se estilaban entonces: «Es asunto en que no hay majos, / vizcondes de la Corchuela, / conceptos de carcajadas / que valen menos que suenan / ni figurones de trapo; / pues aunque tiene la idea / despropósitos, son todos / muy a propósito de ella» (Cruz, 1915-1928, I, pág. 139).

Ahora bien, si estos versos aparecen como un manifiesto contra el estilo antiguo, no significa que todas las composiciones posteriores hayan seguido el cauce abierto por Cruz. El estilo antiguo había de mantenerse en las tablas durante muchos años, aunque sólo fuera porque seguían representándose diariamente entremeses y bailes del siglo pasado —de Luis Quiñones de Benavente, Agustín Moreto, Francisco Bernardo de Quirós, Jerónimo Cáncer, Juan Bautista Diamante— o de la primera mitad del siglo xviii —de Zamora, Cañizares y otros.

Así la burla, resorte predilecto del entremés, es también el fundamento de muchos sainetes dieciochescos, tanto de Ramón de la Cruz como de otros auto-

res. Pero la burla es cada vez menos inocente y gratuita, y no vale ya la aseveración de Cervantes en *El vizcaíno fingido* de que «no son burlas las que redundan en desprecio ajeno». En el sainete, la burla es todo lo contrario, pues conlleva casi siempre la noción de castigo, un castigo que ha de ser ejemplar, como bien lo muestra el predominio de las palabras «castigo», «escarmiento» o «desengaño» en los títulos de las obras escritas durante el último cuarto del siglo. Y tanto en *El casero burlado* (1765) o en *La presumida burlada* (1768) de Ramón de la Cruz, en *Los petimetres burlados* (1769) de Manuel del Pozo, en *El chasco del sillero* (1777) de Sebastián Vázquez, como en *El cortejo escarmentado* (1776) de Cruz, en *El castigo de la miseria* (1777) de José Landeras y en muchas obras con título menos explícito, la burla, que para Cervantes no había de «pasar de los tejados arriba», es pública, para mayor escarmiento del o de la culpable, y aleccionamiento de los espectadores. También es cierto que el castigo se reduce a los consabidos palos del entremés, con todas sus variantes en algunos sainetes, entre los cuales cabe mencionar *La muda enamorada* (1762) de Ramón de la Cruz, adaptación de *Le médecin malgré lui* de Molière y uno de los éxitos más rotundos de la segunda mitad del siglo, en consideración a la frecuencia de sus reposiciones, y *La soberbia castigada o la baronesa* (1782) del mismo autor, donde una baronesa altiva y egoísta, convertida por arte de magia en la mujer de un zapatero, aprende a expensas de sus espaldas —le da su «esposo» con el tira-pié— el valor de la sumisión y de la amabilidad. Pero, por otra parte, si el castigo es puramente físico en *La avaricia castigada* (1761) y *La música al fresco* (1779) de Cruz, donde los culpables se quedaban desnudos en la calle —dentro de lo que permitía la decencia— en pleno invierno, es más moral que físico en otro sainete de don Ramón, *Los majos de buen humor* (1770), por la humillación que representa para los usías el ser despojados de lo que constituía el elemento identificador de su categoría por unos majos que pertenecían al pueblo bajo, y desemboca en una problemática social, como se verá.

En muchos sainetes, la burla, que ha dejado de ser una finalidad en sí, se convierte en un instrumento que permite desenredar una intriga y contrarrestar cualquier abuso de autoridad por parte de padres, tíos, tutores, madres o tías responsables de la educación y del casamiento de los jóvenes que se encuentran bajo su tutela. En *El barbero* (1764), *El caballero de Medina* (1766), *El mal de la niña* (1768), *La farsa italiana* (1770), *El viejo burlado* (1770), *La familia nueva* (1772), *Los usías contrahechos* (1773), *Doncella, viuda y casada* (1775) de Ramón de la Cruz, en *Las astucias desgraciadas* (1787) de Fermín del Rey o en *Las astucias conseguidas* (1788) de Luis Moncín, el esquema es casi idéntico: el detentador de la autoridad familiar pretende imponer a una joven un casamiento conforme a sus intereses —el móvil es generalmente la avaricia— pero opuesto a la inclinación de la interesada; con la complicidad y astucia de sus respectivos criados, los cuales se valen de todos los medios que les sugieren su imaginación y su audacia (disfraces y engaños de toda clase), logran los jóvenes contraer el deseado matrimonio. La primera consecuencia del recurso cada vez más frecuente a semejantes intrigas, que revelan el grado de elaboración que podía alcanzar esta clase de sainetes, es una nueva definición del papel de los actores que intervienen en ellos: los protagonistas no son ya exclusivamente las «partes cómicas» de la compañía, sino también el primer galán y la primera

dama, que suelen encarnar la pareja de enamorados, mientras que el primer barba puede lucirse en el papel del padre, tío o tutor. Por otra parte, el gracioso, que en tantos intermedios era la víctima predilecta de los sainetistas y del público, pasa a ser el principal artífice de la burla, caracterizándose no ya por una ingenuidad rayana en tontería, sino por su astucia y su habilidad.

En *La bella madre*, desechando lo jocoso, lo burlesco (las «carcajadas») y los estereotipos (los «figurones de trapo»), Ramón de la Cruz dejaba de considerar la comicidad como una finalidad en sí, supeditándola al propósito de la obra, «comedia de carácter» como la denominaba en la citada introducción. Un año después, en el prólogo que puso a *Los picos de oro* al imprimir el sainete, declaraba su deseo de seguir el ejemplo de los grandes poetas escribiendo «con utilidad del público, y ridiculizando siempre algún vicio», pues «lo verdaderamente cómico es de esta naturaleza, y no de la de muchos sainetes que otros y yo escribimos, consultando sólo el capricho y la extravagancia» (1990, pág. 35). Al manifestar esa intención resueltamente satírica, asentaba Cruz uno de los caracteres distintivos del sainete dieciochesco, aunque lo que había de dominar en su obra y la de sus seguidores no sería tanto la sátira de un vicio determinado como la de las lacras de la sociedad de su tiempo.

Desde 1760 había arremetido Cruz contra los excesos y las ridiculeces de los petimetres y petimétricas esclavos de las modas extranjeras en *El hospital de la moda. La petimétrica en el tocador* (1762) y sobre todo *El petimetre* (1764) completaban y desarrollaban lo esbozado en el primer sainete, llegando a ser don Soplando y los atolondrados que frecuentan su casa una acabada ilustración de ese vicio social.

El nuevo camino que acababa de abrirse no dejaba de suscitar reacciones, y la controversia fue llevada a las tablas desde el año siguiente en *La riña de los graciosos*, donde las declaraciones de la graciosa Mariana Alcázar, quien se opone al gracioso Miguel de Ayala, partidario del destierro del estilo antiguo, hacen eco a las protestas de los adversarios del sainete de nuevo cuño: «La crítica, vade retro, / pues hace más de dos años / no salen del embeleco / de satirizar sin tasa / sin dejar siquiera un pelo / que no *haiga* salido a ser / burla, escarnio y menosprecio, / y en lugar de remediar / causa más daño el remedio.»

Resultaron inútiles estos ataques contra un género que conquistaba el favor del público, y a partir de ahí desfilaron por el tablado cuantos tipos sociales podían prestarse a la sátira; no sólo petimetres con sus respectivos cortejos, maridos sufridos, madres e hijas casquivanas, marqueses ridículos e hidalgos presumidos, sino también majos baladrones, criados embusteros, oficiales vagos, comerciantes ladrones, etc.

La sátira se vale de todos los procedimientos de la caricatura, y de acuerdo con la tendencia del teatro de la época adquiere mucha importancia el aspecto visual, que provoca la risa del espectador antes de que empiecen a hablar los personajes. Así, en *Los payos críticos* (1770) de Ramón de la Cruz,

Salen, de petimétricas, la Figueras, con una escofieta disforme; la Mayora, con un ahuecador muy grande, y la Palomera, muy escurrida, con un peinado muy alto haciendo muchos dengues; servidas, la primera de Eusebio, petimetre, con el espadín muy alto, una coleta muy larga y gorda y un sombrerico di-

minuto; la segunda con Galván, que hará un petimetre muy lánguido, con chupita muy corta y corbatín muy ancho, y la tercera, con Ponce, de petrime-tre, con un peinado disforme; en lo alto una gran talega, de que salgan al pes-cuezo dos cintos como dos colillas de manto (1915-1928, II, pág. 125).

Luego, lo cómico brota del diálogo, resultando totalmente incomprensible para los aldeanos el estilo ridículamente gongorino de los petimetres; en otros sainetes salpican su discurso de palabras francesas e italianas, mientras que pelu-queros y mercaderes franceses, incapaces de pronunciar la jota o de conjugar y emplear correctamente los verbos españoles, se ridiculizan al deformar el caste-llano («trabacar», «nos divirtemos», «no estoy un hombre», etc.), caracterizán-dose por un lenguaje que no corresponde ya necesariamente a un código deter-minado, como el habla de los gitanos o de los gallegos, sino que trata de reproducir, aun recargándola, la realidad.

En efecto, uno de los rasgos más característicos del sainete es la estrecha re-lación que mantiene con el entorno en el que vivían los espectadores, con la ac-tualidad, en el sentido más lato de la palabra, de la época. Así, *El elefante fingido* (1773), *La boda de Chinita* (1774) o *El pedrero apedreado* (1776) se inspiran en sucesos muy sonados entonces; *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* (1765), con las alusiones a la carestía de la vida, remite a la subida de los precios durante aquel invierno, que sería uno de los motivos del motín de Esquilache en la pri-mavera de 1766; pasado ya el motín, *El careo de los majos* (1766), *El picapedrero* (1767) o *El mal casado* (1767) reflejan el clima de recelo y vigilancia policial que se había instaurado en los barrios populares de Madrid; *Los alcaldes de Novés* (1768) hace referencia a la campaña de defensa de la industria nacional que se desarrolló por aquellos años, y el famoso sainete *Manolo* (1769) se burla de una propaganda cuya consecuencia eran las constantes averiguaciones y pesquisas policiales que mandaban efectuar los alcaldes por los mesones y tabernas de la capital. De manera más general, el tiempo de la acción del sainete, cuando era determinante del tema desarrollado, solía coincidir con la época del año en la que se estrenaba o se reponía la obra, dándose preferentemente *La pradera de San Isidro* (de Ramón de la Cruz) en mayo, *Las ferias* (de Manuel del Pozo) en otoño, y *El hambriento de Nochebuena* (de Sebastián Vázquez) por Navidad y *Los baños inútiles* (de Cruz) en verano, por citar los ejemplos más significativos.

Paralelamente, los personajes que se movían en el tablado ejercían el mismo oficio que los espectadores. Pero caldereros, zapateros, albañiles, taberneros o carpinteros, calceteras, escofieteras o castañeras no son ya meros estereotipos como podía serlo el barbero del entremés, sino que el sainete los pinta y los anima en el ambiente que profesional y socialmente los caracteriza, situándose con frecuencia la acción en el lugar donde trabajan, como en *El majo de repente* (1775), donde el teatro representa un «portal de tahona, con piedra de moler con la mula, dos artesas en que están amasando cuatro mozas, dos mozos con dos harneros, y otros dos con escobas barriendo y cantando», o en *El calderero y ve-cindad* (1777), donde la escena es en un obrador de calderero, con su fragua, bi-gornias, martillos «y otras cosas para trabajar todos». El diálogo, por otra parte, contribuye a la identificación del mundo del sainete con la vida cotidiana del pú-blico, y las repetidas referencias a cuestiones de economía doméstica (precios de

la comida, de la ropa o del alquiler) patentizan ese deseo de aproximación entre ilusión y realidad.

Del mismo modo, se reproducen en el teatro, con la mayor fidelidad posible, los lugares que solían frecuentar los madrileños, como lo muestra la extensión y precisión de la descripción del decorado, en unas acotaciones cada vez más detalladas. Ese verismo del sainete es inseparable, indudablemente, del desarrollo del aspecto visual —con marcada afición a lo espectacular— en el teatro del siglo XVIII, particularmente en los géneros populares. Es significativa, desde este punto de vista, la introducción de la palabra «espectador», que en un sainete anónimo e inédito de 1763, *La disputa en la tertulia*, se incluye entre los galicismos recién importados que sanciona un tertuliano partidario del uso de voces más castizas como «mirones» (aunque esta palabra, que sepamos, no se aplicaba corrientemente a un público de teatro), «mosqueteros» o «auditorio».

La confección de telones pintados que se alzaban o bajaban para cambiar el decorado y ensanchar o reducir el espacio escénico, así como las reformas emprendidas desde 1766 por orden del conde de Aranda, y más particularmente la sustitución de las cortinas laterales por bastidores, no sólo permitieron mejorar la escenografía, sino que tuvieron gran influencia en la concepción misma del sainete. En efecto, los intermedios, hasta los primeros años del decenio de los sesenta, se representaban en su gran mayoría en el proscenio, mientras se preparaba detrás del telón el decorado de la segunda o de la tercera jornada de la comedia, y cuando la acción del intermedio suponía un cambio de lugar se materializaba con un elemento —objeto o mueble— suficientemente evocador del nuevo decorado, o tan sólo mediante un cambio rítmico en la versificación, sustituyendo el octosílabo al endecasílabo de la primera escena. En los intermedios más recientes empezaba la representación en el proscenio («en la fachada»), y se utilizaba para la segunda escena una porción algo más importante, aunque siempre reducida, del escenario (de ahí la expresión «salón corto» o «selva corta» que aparece a veces en las acotaciones. La división métrica heredada del entremés sólo la conservó Cruz en sus primeras obras, como *El hospital de la moda*). En tan limitado espacio no podían moverse muchos actores, y así se explica en particular el esquema que seguían los entremeses y sainetes de figuras, cuya acción se reducía a un desfile de personas en una sucesión de cuadros más o menos hábilmente trabados, mediante uno o dos personajes presentes en el escenario de un cabo a otro del intermedio. Así, la composición más elaborada del sainete comparado con el entremés, su mayor espectacularidad, corren parejas con las mejores técnicas anteriormente aludidas.

Pronto supo Ramón de la Cruz aprovechar las nuevas posibilidades que se le ofrecían, y la primera acotación de *La pradera de San Isidro* (1766), con una descripción minuciosa de los elementos materiales y animados de la decoración, es buena ilustración de cómo pudo convertirse el sainete en cuadro de costumbres:

Se descubre la vista de la ermita de San Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la pradera con bastidores de selva y algunos árboles repartidos, a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas de esta suerte.

De dos árboles grandes que habrá al medio del tablado, al pie del uno, sobre una capa tendida, estarán Espejo, Campano, Paquita y la Guerrera, de payas, merendando, con un burro en pelo al lado, y un chiquillo de teta sobre el albardón, que sirve de cuna, y le mece Espejo cuando finge que llora. Al pie del otro estarán bailando seguidillas la Méndez y la Isidora, con Esteban y Rafael, de majos ordinarios, de trueno, y la Joaquina, etc. Al primer bastidor se sentará Niso, solo, sobre su capa, y sacará su cazuela, rábanos, cebolla grande, lechugas, etc., y hará su ensalada sin hablar, y al de enfrente estará arrimado Calderón, de capa y gorro y bastón, con una rica chupa, como atisbando las mozas; seis u ocho muchachos cruzarán la escena con cántaros de agua y vasos y ramos de álamo, y al pie del telón en que está figurada la ermita se verá el paseo de los coches, y a un lado un despeñadero en que rueden otros muchachos (1915-1928, I, pág. 313).

El éxito de *La pradera de San Isidro* mostró claramente que cuadraba con los gustos del público la receta llevada a la práctica por don Ramón; vio así el espectador reproducidas en el tablado escenas de su propia vida pública (en el mercado o en el paseo) o privada (saraos o tertulias en casas acomodadas, bailes y fiestas caseras en los barrios populares) en otros muchos sainetes como *La botillería* (1766), *El fandango del candil* (1768), *El Rastro por la mañana* (1770) o *Las resultas de las ferias* (1773) de Cruz, *Los buenos consejos y función de Illescas* (1776) de Sebastián Vázquez o *Los payos en Madrid* (1791). Para mayor verosimilitud salieron en 1776, en *Los buenos consejos y función de Illescas* de Sebastián Vázquez, los dos famosos toreros Juan y Pedro Romero; en 1782, para la representación de *Las locuras más graciosas por el engaño creído* del mismo autor, sacaron un novillo vivo, con no poca emoción de los espectadores y de las autoridades (véase Coulon, 1993, págs. 138-139).

Pero *La pradera de San Isidro*, enlazando con lo que se había intentado un año antes con aplauso del público, aunque con recursos más modestos, en *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad*, no sólo propone una visión pintoresca del pueblo de Madrid y de sus costumbres, sino que evoca las relaciones entre personajes socialmente distintos; en realidad, el sainete es raras veces exclusivamente «costumbrista», y el propósito satírico surge a cada paso en el diálogo, más o menos mordaz según la finalidad de la obra y el tipo social retratado; entonces, de la misma manera que la pintura que ofrece *La bella madre* «es retrato / que puede ser no carezca / de original en Madrid» (1915-1928, I, pág. 139), la abundancia de detalles sacados de la vida cotidiana de la época contribuye a dar a estos cuadros un sello de autenticidad, una verosimilitud que aparece como una condición necesaria para que la crítica sea eficaz.

Aunque disminuyó notablemente a partir de 1780, fue abundantísima la producción de sainetes en la segunda mitad del siglo XVIII, para satisfacer la demanda de un público tan aficionado al género que a veces sólo iba al teatro para ver los intermedios. Muchos han quedado anónimos e inéditos, y entre los que se imprimieron sueltos o en colecciones hasta principios del siglo XIX, muy pocos son conocidos hoy. Quizá se deba el olvido en que han caído, independientemente del escaso valor literario de muchos de ellos, al aspecto noticiero que se

acaba de subrayar. En realidad, los únicos que se han salvado son los de Ramón de la Cruz, como es justo, porque él fue el creador de un género cada vez más desligado de la tradición entremesil que lo había originado y más próximo a la comedia de costumbres. El propio Leandro Fernández de Moratín reconoció que se acercó en sus sainetes a la índole de la buena comedia, porque supo sustituir el desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses por la imitación graciosa de las modernas costumbres del pueblo, mereciendo el aplauso que recibieron por la fidelidad de la imitación de la naturaleza y un diálogo animado, gracioso y fácil.

5.2.7. Originalidad y significado de Ramón de la Cruz

Don Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla nació en Madrid el 28 de marzo de 1731. Muy poco se sabe de su vida, a pesar de la popularidad de que gozó, y su biografía ha de elaborarse casi exclusivamente a partir de las peripecias que jalonaron su carrera de autor dramático. Los escasos datos que tenemos sobre sus primeros años y formación son los que nos proporciona el prólogo de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, zarzuela representada e impresa en Madrid en 1757, en el cual dice que compuso sus primeros versos a los trece años en Ceuta, donde residía entonces la familia, y que a los quince años escribió un *Diálogo cómico* que se imprimió en Granada, sin que quede huella alguna de esta publicación; es poco probable que llevara a cabo cualquier tipo de estudios, pues él mismo confiesa: «Me conozco débil de erudición y falto de instrucciones, no obstante que he procurado adquirir, y estudiar algunas, para dar a entender que no camino ciego enteramente.» Ninguna otra noticia hay de su vida hasta 1757, ni de los opúsculos que, según afirma en el citado prólogo, se habían impreso con su nombre o anónimos, y las primeras obras conocidas de Cruz son la mencionada zarzuela y dos sainetes que siguen el estilo más bien tosco de los intermedios que se representaban entonces (*La enferma de mal de boda* de 1757 y *La fingida Arcadia* de 1758), quedando por identificar otras obras que remitió a las compañías por aquellos años y de las cuales, como es lógico, no hay ningún rastro en los documentos de contabilidad de los teatros. A partir de 1760, sin embargo, va apareciendo cada año con más frecuencia su nombre en las cuentas de los teatros, y llegó pronto a ser Ramón de la Cruz uno de los principales proveedores de las compañías madrileñas, entregándoles no sólo entremeses y sainetes, sino también obras de mayor extensión, comedias, tragedias o zarzuelas originales, traducidas o refundidas, que contribuyeron a afianzar su popularidad y le atrajeron no pocas enemistades.

Ya en 1764 gozaba Ramón de la Cruz de cierta autoridad, escribiendo zarzuelas para casas particulares, como *El tutor enamorado* que le encargó el marqués de Ossun, embajador de Francia, con motivo de las fiestas organizadas para la celebración de las bodas de la infanta María Luisa con el archiduque de Austria. Algunos años más tarde había de granjearse la protección del duque de Alba —le dedicó en 1770 su zarzuela *El buen marido*— y, fallecido éste en 1776, de la tan famosa Cayetana, heredera del título, para quien escribió el fin de fiesta *Los dos libritos*. Sin embargo, después de la muerte del duque, el mecenazgo

más providencial lo encontró en la persona de la condesa duquesa viuda de Benavente (y hermana del duque de Osuna), doña Faustina Téllez Girón, muy aficionada, así como su hija doña María Josefa Pimentel, al arte dramático; compuso comedias, zarzuelas y sainetes para el teatro particular de la condesa duquesa, llegando a crearse una verdadera intimidad entre Ramón de la Cruz y la familia de Benavente-Osuna, que amparó al sainetista hasta el final de su vida y resolvió en no pocas ocasiones sus apuros financieros.

Por motivos todavía desconocidos, siempre tuvo Cruz una situación económica precaria, a pesar de los beneficios que sacaba de la venta de sus obras a las compañías madrileñas, hasta ganar mucho más escribiendo para el teatro que como funcionario de la Contaduría de Penas de Cámara y Gastos de Justicia que le empleaba desde 1759. Ni siquiera cuando, al ascender en 1771 de tercer a primer oficial, se duplicó el modesto aunque decente sueldo de 5.000 reales que cobraba hasta entonces, acabaron sus dificultades, pues en diciembre de 1774 solicitaba un aumento de la gratificación de fin de año «para alivio de su dilatada familia». Y cuando falleció el poeta, el 5 de marzo de 1794, tuvieron que acudir su viuda y su hija a la generosidad de la condesa duquesa para su subsistencia. Así se explica muy probablemente la recurrencia del tema del poder del dinero en la obra de Cruz, y en particular en *El triunfo del interés*, adaptación de una obra de Marivaux, donde la rivalidad amorosa entre un joven honrado pero pobre y otro pretendiente feo pero rico se resuelve en favor del segundo.

Las circunstancias que se acaban de evocar explican en gran medida que se haya desviado Cruz del rumbo que se proponía seguir al principio de su carrera dramática, cuando en 1757, en el prólogo de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, criticaba a los poetas —¡principalmente a los sainetistas!— que sólo procuraban complacer al vulgo y, convencido de la necesidad de aprovechar deleitando, afirmaba su intención de aplicar los principios clásicos, aunque sin esperanza de ver representadas unas obras a su parecer tan extrañas a los gustos del pueblo español. Pero, según se infiere de la escasa documentación que permite trazar la trayectoria de su vida, Ramón de la Cruz no tuvo más remedio que buscar preferentemente el agrado de los cómicos deseosos de dar gusto al público que los mantenía, dedicándose (para renovarlos) a unos géneros en total contradicción con las ideas neoclásicas, como eran la zarzuela y el sainete. Ascienden así a más de medio millar las obras que remitió don Ramón a las compañías entre 1760 y 1792, llegando sus sainetes, por la aceptación que encontraban, a invadir la escena madrileña. También cabe reconocer que no siempre ofrecen interés artístico los 340 intermedios que con toda seguridad se le pueden atribuir, aunque sólo sea por la precipitación a la que se veía obligado el autor para cumplir con los encargos de los cómicos conciliando su actividad dramática con los horarios de la oficina donde trabajaba. Era pues inevitable que empezasen a llover las críticas sobre el sainetista, quien optó por poner al público de su parte sacando al tablado, sin apenas disfrazar su identidad, a los impugnadores de sus obras, y haciendo del teatro su campo de batalla.

Varias vías eligió don Ramón para reprender públicamente a sus contrarios y contestar a sus ataques, bien sea introduciendo el tema del teatro en una conversación entre los personajes de una ficción, o centrando del todo el interés de la obra en un sainete de costumbres teatrales. En *El deseo de se-*

guidillas (1769) son portavoces de don Ramón el protagonista y sus amigos, fieles apasionados del teatro, que desertan de los coliseos por no haberles agradado que durante la temporada de verano se hayan dado bailes y cantos serios en lugar de sainetes.

Sin embargo, la forma que mejor se prestaba a la polémica era el sainete de costumbres teatrales, en el cual los cómicos desempeñaban su propio papel y debatían en las tablas los sucesos de la vida de las compañías. Desde 1764, burlándose de Clavijo y Fajardo y de su *Pensador* en *La visita del hospital del mundo*, Ramón de la Cruz supo aprovechar las posibilidades de esta clase de sainetes, desechando poco a poco el argumento que prevalecía hasta entonces —consistía en la gran mayoría de los casos en una burla destinada a ridiculizar al gracioso— para anclarlo en la actualidad teatral del momento; de este modo se creaba una complicidad entre los cómicos —o, a través de ellos, el propio sainetero— y un público que así tenía la ilusión de acercarse al mundo que le encantaba. Tanto en *El pueblo quejoso* (1765), *El teatro por dentro* (1768), el *Sainete para empezar* (1770), la *Introducción a la tragedia ridícula de Manolo* (1769) como en *El poeta aburrido* (1773) o *Las resultas de las ferias* (1773), utilizó Cruz la popularidad de los actores para expresarse por su boca y solicitar indirectamente el apoyo del público, a quien halagaba haciéndole testigo en un debate del que en la realidad estaba excluido. Y en *El pueblo quejoso* llevaba más lejos el artificio, colocando a algunos actores entre los espectadores del patio, de las gradas y de la tertulia, mientras que otros cómicos salían como auténticos delegados de los diferentes sectores del teatro para exponer su dictamen.

El pueblo quejoso, así como la introducción de *El casero burlado*, que se estrenó el mismo día en otro teatro, remite a las críticas de las que fue objeto Ramón de la Cruz tras el estreno de *El petimetre* en 1764, entre las cuales destacan las de Francisco Mariano Nipho, el cual, en el prólogo a un sainete (impreso pero no representado) titulado *La sátira castigada por los sainetes de moda*, fustigó al poeta, y también a través de los personajes que van desfilando, quejándose del trato que les ha infligido un «crítico sainetero». Pero en la introducción de *El casero burlado*, cuando dice Nicolás de la Calle, autor de la compañía: «Hoy, por empeño más arduo / tengo el hacer un sainete / que una comedia, mirando / que las críticas enojan, / que al ridículo hacen ascos, / lo discreto no divierte, / en lo amatorio hay reparos, / etcétera. Conque, amigos, / cualquiera toma temblando / la pluma, porque al más hábil / cuesta mucho el trabajarlo / y al más ignorante cuesta / muy poco el decir que es malo» (Cruz, 1915-1928, I, pág. 203).

Cruz no se dirige sólo a Nipho, aunque los dos últimos versos van claramente contra el periodista, sino a todos los que critican sistemáticamente el sainete, cualesquiera que sean el tema y la óptica desarrollados, es decir a los neoclásicos que aparecen, por este rechazo de un género al que era tan aficionado el público, como el enemigo común. Esa coincidencia de intereses es aún más patente en *El pueblo quejoso*, pues conjuntamente con los malos poetas, el reo es el pueblo que «sólo se paga / de bromas y disparates, / y que los conceptos cansan, / porque el pueblo sólo quiere / el bullicio y la algarazara» (*Ibíd.*, pág. 255). A través de las intervenciones de los delegados del público más popular subraya luego Cruz la fuerza de los «mosqueteros» del

patio, que guiados por un instinto natural saben dar a las obras buenas el aprecio que merecen y acuden al teatro, y opone a la pretendida ignorancia del pueblo la competencia de los espectadores de las gradas ofendidos de que se los tache de bárbaros sin haberles dado la posibilidad de dar su opinión: «¿qué tragedias, / qué comedias arregladas / se nos han dado hasta ahora, / y han dejado desairada / nuestra atención, para que / sobre nosotros recaiga / el atrevido dictado / de bárbaros» (*Ibíd.*, pág. 258). Así desplaza el autor el blanco de las críticas de sus adversarios, y al mismo tiempo rehabilita al vulgo. A una finalidad análoga responde la figura del mosquetero de *El teatro por dentro*, que por su capacidad de argüir en un debate desmiente el supuesto de que el vulgo ignorante no entiende nada de teatro.

En *¿Cuál es tu enemigo?*, encarnándose en un sacristán «tan feliz villanciquero, / que apenas se hace función / sin sus solfas en el pueblo, / siendo así que no ha estudiado / siquiera los rudimentos / del canto ni el contrapunto» (*Ibíd.*, II, pág. 16), rival de otros dos sacristanes tan sabios como desairados por el pueblo, bien sabía don Ramón qué terreno pisaba. Las zarzuelas que se venían representando desde 1765 —*Las pescadoras*, *El filósofo aldeano*, *Los portentosos efectos de la naturaleza*, *Los villanos en la Corte*— seguían gozando del favor del público, y el éxito rotundo, durante la pasada temporada de verano, de *Briseida* y de *Las segadoras de Vallecas*, daba más fuerza a los argumentos del poeta e invalidaba las repetidas críticas que habían suscitado las dos últimas zarzuelas. Más firme aún era la posición de Cruz cuando dio a la escena en 1770 el *Sainete para empezar*, en respuesta a un folleto aparecido algunos meses antes, el *Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las labradoras de Murcia, e incidentalmente de todas las obras del mismo autor, con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del teatro*: además de que la zarzuela censurada por el autor de la diatriba, José Sánchez —seudónimo, muy probablemente, de Casimiro Gómez Ortega, amigo de Nicolás Fernández de Moratín y de los Iriarte—, había tenido más éxito que las anteriores, se estrenaba el *Sainete para empezar* poco tiempo después del fracaso de la tragedia de Moratín *Hormesinda*. En cuanto a Tomás de Iriarte, también detractor de Cruz, había de salir en *El poeta aburrido* (1773) bajo el aspecto de un «apasionado erudito» partidario de una reforma del teatro que sólo sabe criticar las obras del poeta don Justo (que ha de ser el propio Cruz) y darle este consejo: «Usted ha de hacer zarzuelas / que tengan menos defectos / que las mejores tragedias» (*Ibíd.*, pág. 390); los últimos versos que dice el erudito parodian las críticas de Iriarte al dar al defecto más nimio una importancia exagerada.

Reduciendo Cruz las críticas de sus adversarios a sus aspectos más formales —y por consiguiente menos importantes a los ojos del público— evidenciaba su vacuidad y los ridiculizaba. En realidad, los reproches de Iriarte no se limitaban a las imperfecciones señaladas por Cruz, sino que atañían a la calidad de los personajes que salían en sus sainetes, y también Samaniego, Leandro Fernández de Moratín y otros sancionaron su «inmoralidad» y deploraron que en el sainete se hubiesen ensalzado las costumbres del pueblo más bajo, para agradar al «vulgo ignorante».

A tales acusaciones se refería don Ramón en 1786, cuando escribía en el prólogo de su *Teatro* (1786-1791, I):

Para que nadie por esta relación forme, como pudiera, juicio de que mi tosco pincel sólo se ha empleado en estas humildes copias, se representan las 15 piezas de los dos primeros volúmenes de mi Teatro sin Lavapiés, sin Maravillas, sin presidiarios, sin borrachos y sin arrieros ni escenas de sus costumbres (*Ibíd.*, pág. XLIV).

Lo cierto es que, si bien aparecen algunos majos en los sainetes publicados en los dos primeros volúmenes de su *Teatro* —a pesar de lo que afirma el autor en el citado prólogo— tampoco constituyen una mayoría si se considera la totalidad de su obra. Muy al contrario, un cotejo sistemático muestra que los majos están presentes en un 25 por 100 solamente de sus sainetes. Es evidente, pues, que sus detractores dieron al personaje una importancia que cuantitativamente no le corresponde.

En realidad, no es una la figura del majo en la obra de Cruz, y aunque tiene unas características constantes dista mucho de ser un mero estereotipo teatral, no sólo porque su elaboración resulta de la observación de la realidad, sino también porque, en el sistema del sainetista, es parte significativa de un todo, e interesa no tanto por sus aspectos pintorescos como por las relaciones que mantiene con el mundo circundante. Y así el majo, por su modo de vestir y hablar, por sus costumbres y su educación, se opone al petimetre, con el que se enfrenta casi siempre.

La evocación más completa del personaje es la que hace en *El majo de repente* (1775) el criado de don Fabricio, joven de buena familia que va a disfrazarse de majo para cortejar a la hija de un panadero: «Don Fabricio, ¡qué gracioso / estaréis puesto de majo, / con su cofia, su chupita, / chupetín y calzonazos, / sus hebillas a la punta / del pie, su capa arrastrando, / su rejón en el bolsillo / y en la boca su cigarro!»

En estos versos están concentrados todos los elementos identificadores del majo «crudo» (es decir, del que hace alarde de guapo y valentón): la cofia, la capa larga, el rejón, el cigarro, una elegancia un tanto vistosa, una actitud más bien provocativa. Si bien aparece este retrato algo arquetípico, no es el fruto de una convención teatral, y la autenticidad de sus componentes puede comprobarse en los documentos de la época. En efecto, las señales que recogen los informes de los alcaldes encargados de mantener el orden —los majos figuraban entre los individuos sospechosos que eran objeto de particular vigilancia— corresponden a los rasgos definidores de la figura teatral: la cofia o redecilla, el sombrero redondo o chambergo o la montera, la capa en la que solían embozarse a pesar de las repetidas prohibiciones. También estaba prohibido llevar armas blancas, pero era una medida de tan difícil aplicación en los barrios más populares de la capital —Barquillo, Maravillas, Lavapiés y Rastro— como la que pretendía imponer el sombrero de tres picos y la capa corta.

En el teatro de Cruz, la caracterización del majo depende del papel que se le asigna en el sainete. Su aspecto es agresivo o inquietante cuando ha de enfrentarse, verbal o físicamente, con algún adversario, como en *Los majos de buen humor*, donde lleva una espada larga, o en *Los majos vencidos*, donde sale «embozado, de cofia y montera grande». En cambio, cuando su presencia ha de ser puramente decorativa, como en *La pradera de San Isidro*, o cuando sus intencio-

nes son pacíficas, como en *El careo de los majos* o en *Los payos críticos*, la única prenda que lo define es la cofia y sólo está armado de su guitarra. De manera general, se señala por su actitud llamativa y procura impresionar a sus interlocutores ahuecando la voz y manoteando («en dando una voz le oyen / de la otra parte del charco») y «es hombre que / de una mirada a lo zaino, / o de un resoplido, mata / diez hombre sólo de espanto». Y en no pocos sainetes es patente el parentesco entre el majo y el tipo del valiente, como en *La fiesta de los novillos* (1768) donde el fanfarrón, viendo que los mozos del pueblo se niegan a inmovilizar al toro para facilitarle la tarea y ahorrarle el peligro, se resuelve a matarlo de un trabucazo. La maja también es pependenciera, y da rienda suelta a su agresividad natural cuando un «usía» se atreve con ella o amenaza a su majo.

En los sainetes de Cruz, el majo no siempre está caracterizado por el oficio que ejerce. Es arriero en *El hospital de la moda* y en *Los segadores festivos*, lotero en *La pradera de San Isidro* y *Los majos de buen humor*, zapatero en *El mal casado*, *Las calceteras*, *Donde las dan las toman*, carpintero, ebanista, tallista, barbero, esterero y, naturalmente, herrero —o chispero— en otros sainetes, pero en muchos casos nada permite situarlo profesionalmente. Y si esa laguna se explica fácilmente cuando su papel es secundario, puede sugerir también que el majo no trabaja. Así, confiesa sin la menor vergüenza en *La fuente de la felicidad*: «Antes al que era holgazán / le plantaban en galeras / si era malo, y si era bueno / se moría de laceria; / ahora, verbigracia, yo / ando con mucha decencia, / mantengo dos casas, triunfo / y echo a rodar en la mesa / de trucos, cuando se ofrece, / cuatro onzas de oro, y me quedan / otras cuatro para lo / que en el paseo se ofrezca» (1915-1928, I, pág. 223).

Tampoco se sabe de dónde saca el majo de *Las escofieteras* el dinero con que regala generosamente a la petimetra a quien corteja. Los textos son a veces más explícitos; así, los matones que frecuentan *La botillería* parecen vivir al margen de la sociedad: «Ellos vienen —dice un mozo—, juegan / largo, beben, fuman; / no se les sabe el oficio / a los más; y doy que pierdan / hoy treinta duros, mañana / los pagan y traen sesenta / que jugar, cosa es que aturde» (*Ibid.*, pág. 268); en cuanto al majo de *La bella criada*, se dedica al proxenetismo, según se infiere de las alusiones (por cierto muy veladas, pues de otro modo lo hubieran advertido los censores) que contiene el texto del sainete.

Así se explican las críticas y las acusaciones de «inmoralidad» que lanzaban contra Cruz los partidarios de un teatro edificante: a pesar de la amenaza de castigo concretamente expresada a veces («Mucho temo que les venga / su San Martín, según la / presente justicia», dice un cliente de *La botillería*), no toleraban los neoclásicos que se diera calidad de héroes —aunque fueran antihéroes, como en *Manolo*, «tragedia para reír o sainete para llorar»— a unos individuos más que sospechosos. El propio sainetista era consciente de que atendiendo al gusto del público había podido faltar a los principios a los que él mismo se había adherido en otros tiempos, y en el citado prólogo de su teatro, después de aludir a los que «satisfechos de los pasajeros aplausos que tal vez merecen a los ojos y a los oídos el aparato y situaciones repetidas y comunes de sus obras, desprecian todas las observaciones de regularidad y aquella preciosa y difícil combinación de las partes de un drama que echan menos el entendimiento y el corazón», confesaba: «Aquí pudiera entrar yo, si graduara el mérito de mis obras

por su aceptación; pero quizá las que han tenido mayor aplauso serán las que se excluyan de esta colección en primer lugar, porque hay gran diferencia de lo que se oye con velocidad, a lo que se ve y se examina con cuidado y reflexión» (1786-1791, págs. xxiii-xxiv).

En realidad, el estudio cronológico de los sainetes de Cruz revela que la interpretación del majo ha de depender a la vez del enfoque de la obra y de las circunstancias de su representación, tanto desde el punto de vista histórico como de los episodios de la polémica que sostuvo el poeta.

Oponiéndose a los petimetres exageradamente adictos a las modas extranjeras, es la encarnación del apego a las tradiciones nacionales, como el arriero de *El hospital de la moda*, orgulloso de sus raíces y de su ignorancia de las nuevas formas de «cultura»: «Yo no entiendo / de resucitados, arias, / cavatinas, ritorne-los, / ni drogas: soy del Barquillo, / adonde sólo sabemos / seguidillas y tonadas / con que los machos arreo» (1915-1928, I, pág. 55).

Esa significación del majo será constante en la obra de Cruz, aunque con más implicaciones a veces que en esta obra temprana que obedece a una finalidad exclusivamente satírica y cómica; así, *El deseo de seguidillas* (1769) equivale a un manifiesto patriótico y en *Los payos críticos* (1770) proclama una maja su satisfacción de vivir «con el consuelo / de que nuestra poca ropa / es del país y es del tiempo, / y de que nuestro caudal / no engorda los extranjeros» (*Ibíd.*, II, pág. 130).

Pero a partir de 1766 —es decir, después del motín de Esquilache— se inserta la figura del majo en la problemática social y política que acababan de plantear los acontecimientos. Así, en *El careo de los majos*, que se estrenó en abril de 1766, el tema central es el conflicto entre un grupo de majos y majas un tanto escandalosos y una petimetra desairada de no haber sido convidada a la fiesta, acabándose el sainete con una amenaza del alcalde: «No armen zambras, / ni juntas escandalosas, / [...] / porque ya estoy sobre aviso, / y a la menor cosa que haya / las pondré donde no vean / el sol en muchas semanas» (*Ibíd.*, I, pág. 283), y el mismo destino, como se ha dicho, espera a los matones de *La botillería*, estrenado durante la misma temporada. Año y medio más tarde, *El mal casado*, que fue uno de los sainetes más representados, planteaba más claramente aún el problema. Paco, el héroe de *El mal casado*, es un albañil, trabajador pero pobre, cuya mujer no se conforma con la estrechez con la que viven y recibe visitas, cuando él está ausente, de galanes adinerados; dicho de otro modo, remedia su pobreza dedicándose a la prostitución, como bien lo sugiere el empleo de la palabra «parroquiano» —tachado por la censura— para referirse a uno de ellos. Surge una disputa entre los dos esposos, que pronto degenera en reyerta general cuando, atraídos por el ruido e ignorantes del caso, acuden en defensa de la «víctima» los vecinos y parientes de Marta, la mujer del albañil, resolviendo la cuestión el juez (cuya ayuda había solicitado el propio Paco) tras un enfrentamiento entre la justicia y los aliados de Marta. Éstos se caracterizan a lo largo de la escena por su actitud provocativa e insolente (Ciprián, el hermano de Marta, majo y herrero cuando le apetece trabajar, contesta al juez sin desembozarse, dándole la espalda y sacando grandes bocanadas de su cigarro), y la mención de las herramientas que llevan al salir al tablado no responde sólo aquí a una preocupación estética, sino que muestra lo peligrosa que puede ser la cólera del pueblo

—y no se trata aquí ya de los marginados de *La botillería*—, cuando el herrero saca su martillo, el zapatero su tirapié y el trapero su gancho para agredir al escribano. Aunque van todos a la cárcel, dándose toda la razón al albañil trabajador y respetuoso de la ley, el público asistía a una escena que, mediante la risa que provocaban las réplicas insolentes de los majos, creaba una complicidad entre una parte de los espectadores y los revoltosos.

En la mayoría de los casos, sin embargo, no es ambigua la lección, y si el majo está pintado con colores más bien halagüeños en *El deseo de seguidillas* de 1769 o en *Los payos críticos* y *Los majos de buen humor* de 1770 —es decir, en una época en que Cruz necesitaba del apoyo del público contra sus enemigos— va dejando de ser un personaje sistemáticamente alborotador e indefectiblemente anticonformista. En *El deseo de seguidillas* es el último depositario de lo castizo y encarna, como se ha visto, cierta forma de patriotismo. En otros sainetes le atribuye el poeta un sentido del honor que lo valoriza, como en *La Noche buena en ayunas* (1770) y más aún en *La crítica* (1770), donde una maja, protestando contra el desprecio de que es objeto el pueblo, sale en defensa del «españolísimo gremio» de las majas y los majos con unos términos («pundonor», «honra», «linaje», «genealogía») que le confieren, aunque sólo sea superficialmente y en un contexto cómico, una cierta nobleza. Así, le es lícito al protagonista de *Los majos vencidos* humillar al marqués indigno que pretende deshonorar a su prometida. Pero cuando se ofrece una ocasión contraria, sabe el majo reconocer la verdadera nobleza, como en *La boda del cerrajero* (1770), donde la arrogancia que caracteriza al barbero desde la primera escena se desvanece ante la autoridad de un petimetre que es cliente suyo, cuando éste decide ayudarle a triunfar frente a su rival.

El sainete *Los majos vencidos*, que se estrenó al empezar la temporada 1771-1772, aclara perfectamente la posición de Cruz al respecto, sacando al tablado una nueva especie de petimetre que no se deja impresionar por las amenazas que acaba de proferir contra dos amigos suyos un majo malhumorado: «Los majos sólo dan miedo / a los usás que temen / les descompongan el pelo / o les rompan los encajes; / pero a mí se me da un bledo, / porque yo me alegro más / cuando me pongo más fiero» (1985, pág. 149).

No es ninguna fanfarronada, como lo confirma la segunda escena del sainete, mostrándose el petimetre más majo que los mismos majos y más guapo que el «crudo» a quien éstos han llamado en su auxilio, desorientados por una ocurrencia tan inaudita. Echando indirectamente la culpa del descaro y atrevimiento de los majos a los que, como sus amigos, se comportan con una excesiva circunspección —que no es necesariamente cobardía, sino que resulta de una diferencia de educación, y de la ignorancia de la psicología del majo—, había afirmado el futuro vencedor: «en tropezando con quien / los entienda, se caen muertos» (*Ibíd.*, pág. 150).

Así, de la misma manera que el valor del majo no es más que fanfarronería, el sentido del honor del que suele alardear es una imagen desfigurada de la verdadera nobleza. Si son majos y majas los protagonistas de *Manolo*, de *Los bandos de Lavapiés* o de *El muñuelo*, no es una casualidad: por su comportamiento eran la transposición vulgar de los héroes de los géneros que habían servido de modelo. Por eso censura Cruz a los jóvenes de buena familia que, como don Fe-

lipe en *El hijito de vecino* (1774), se dejan seducir por esa apariencia engañosa y dan en el majismo, procurando imitar los modales y el lenguaje de los baladrones y de las verduleras. El caso de don Fabricio en *El majo de repente* (1775) es distinto, porque se hace pasar por majo siguiendo los consejos de su criado, pero sin perder de vista la distancia que lo separa del modelo que tiene que imitar para agradar a la joven de la que está enamorado.

Sin embargo, no significa que el majo no pueda tener honor. El héroe de *El majo escrupuloso* (1776) aparece desde este punto de vista como un ejemplo de lo que ha de ser: es un oficial honrado, y se ha casado «para vivir como un santo», es decir, que ha vencido su natural tendencia a la independencia —los majos y las majas suelen ser reacios al matrimonio— para amoldarse a las leyes morales e integrarse en la vida social.

Al público del patio, que había podido dejarse seducir por los desplantes de los majos de la primera época de su carrera, proponía don Ramón un modelo de virtudes —dedicación al trabajo, conformidad— bastante alejado, como es lo más probable, de la realidad, pero incluido en una intriga alegre que debió de gustar, en atención a las frecuentes reposiciones de *El majo escrupuloso*.

Como se ha dicho, el majo cobra todo su significado cuando se lo considera como pieza de la sociedad madrileña, y particularmente cuando está confrontado con el petimetre, de modo que dentro de la visión coherente del sainetista había de modificarse también la representación de esta figura, que heredaba los rasgos distintivos del lindo del Siglo de Oro (véase Dufour, 1974).

Como el lindo, el petimetre, así como su equivalente femenino la petimetra, concede una importancia ridícula a su atuendo, atendiendo más a las modas que a la utilidad de la prenda que viste, como en *El hospital de la moda*, donde lleva sólo un cabriolé porque «aunque cuando llueve recio / se suele calar, es moda», mientras que la petimetra se está sofocando porque viste «la mantilla, / capotón de terciopelo, / el dominó, manteleta / y la casaca, que cierto, / como es de rizo, acalora» y «aunque volviera de recio / el calor, hasta la Pascua / es preciso todo esto». El petimetre y la petimetra además desprecian todo lo español y sólo comen manjares extranjeros, engullendo hasta indisponerse las comidas y bebidas de moda. Ya en *El hospital de la moda* se evidencia una de las causas de la petimetría: en la medida en que seguir la moda exige cuantiosos ingresos, es indicio de la posición social de la persona y por consiguiente ilusión de promoción para las clases medias deseosas de asimilarse a la nobleza adinerada.

Ésta es la clave de la sátira despiadada de la petimetría femenina en los sainetes de Cruz, aunque tampoco está del todo desligada del recelo que le inspiraba el bello sexo. La petimetra se arruina —o mejor dicho, arruina a su marido— acumulando en su vestuario batas, vuelos de encaje, escofietas, medias y zapatos, como la parroquiana del zapatero de *Las calceteras* (1774), que encarga ocho pares de zapatos por semana.

Como además siempre es de más valor, a su parecer, lo que viene del extranjero, se deja engañar por mercaderes poco honrados (en *El chasco de los aderezos*, por ejemplo, o en *Las escofieteras*). Uno de los pilares de la petimetría es el peluquero, que tarda horas en levantar el complicado edificio de un peinado tan frágil que en *Las resultas de los saraos* (1764) no se acuesta la petimetra para no descomponerlo.

En realidad, el aspecto económico de la crítica de la petimetría concierne fundamentalmente a los o a las «usías de medio pelo», que para satisfacer su vanidad y saciar su ansia de calificación social viven muy por encima de sus posibilidades, acumulan las deudas para organizar en su casa tertulias y saraos acompañados del imprescindible refresco, cuando no llevan a la ruina a la familia entera como en *Las resultas de los saraos*; se ridiculizan como las hidalgas de *Las preciosas ridículas* (1767) —adaptación de la obra de Molière— que se dejan engañar por la perspectiva de un casamiento honroso, o *Las señorías de moda* (1765) que se desvelan por un tratamiento que no les corresponde.

También se dejan deslumbrar por el espejismo de la petimetría las mujeres de origen más humilde. Lo mismo que Marta en *El mal casado*, doña Inés, en *Los pobres con mujer rica o El picapedrero* (1767), se deja regalar durante el día por los petimetres que la cortejan y se divierten burlándose de las ínfulas de las amigas que la acompañan.

Además, la petimetría tiene graves consecuencias morales y sociales. En *La petimetra en el tocador* (1762), *Los propósitos de las mujeres* (1763) o *La bella madre* (1764), la petimetra descuida sus deberes de madre y esposa para componerse o entregarse a las diversiones (paseos, tertulias, bailes y teatro) que llenan su vida. Pero lo que más censura Cruz, como muchos de sus contemporáneos, es la práctica del cortejo, nueva expresión del chichisveo que se había puesto de moda a principios del siglo en las esferas aristocráticas. Constantemente protesta don Ramón contra una costumbre que no sólo ha de condenarse en nombre de la moral, pues por regla general son mujeres casadas las que tienen cortejo, sino también porque sacude los mismos cimientos de la sociedad. En *La oposición a cortejo*, la petimetra denuncia su propia ociosidad, su frivolidad y su impiedad, y evoca las repercusiones de su conducta en su vida conyugal y en su respetabilidad. Un momento antes, enumeraba así don Fausto los estragos que causan en su vida sus obligaciones de cortejo: «por vos con todos / mis parientes indispuerto / vivo; por vos renuncié / los más brillantes ascensos, / que fuera de aquí me daba / la carrera que profeso; / por vos jamás voy a misa, / sino el día de precepto; / por vos soy un animal, / pues ni me aplico ni leo, / y sólo sé hablar de modas, / o murmurar; que son, cierto, / en un hombre conocido / muy apreciables talentos. / Por vos han estado ya / para quitarme el empleo; / por vos estoy empeñado / hasta los ojos; y creo, / señora, que por vos, sólo / falta que me caiga muerto» (1915-1928, II, pág. 362).

El texto que se acaba de citar recoge todos los vicios inherentes a la petimetría masculina que Cruz se empeñaba en censurar desde el estreno en 1764 de *El petimetre*. Más allá del tipo afeminado exageradamente cuidadoso de su aspecto exterior —«mientras se peina esta dama / bien puedo almorzar, oír misa / con sermón y no hacer falta», dice su criado (*Ibid.*, I, pág. 169)— y deseoso, como la petimetra, de elevarse por este medio en la jerarquía social, el petimetre desprecia los valores morales tradicionales, las virtudes guerreras y caballerescas de otros tiempos, el honor y el fervor religioso, vive en la ociosidad y menoscaba su hacienda.

Porque para Cruz, como para los ilustrados, uno de los principios fundamentales de la sociedad ha de ser la utilidad. Y en sus sainetes no sólo zahiere a los petimetres ociosos, sino a los campesinos que sueñan con abandonar la tierra

para vivir en Madrid, como *El heredero loco*, o gastan inútilmente su dinero para que sus hijos puedan seguir una carrera universitaria. Así, en *Los destinos errados* se reencarna Fr. Gerundio en los tres hijos de un labrador, el cual espera oír «una misa cantada / de un hijo, que otro predique / del caso las circunstancias / y que otro esté desde el coro / entonando con voz clara / la solfa» (1915-1928, I, págs. 219-220); pero queda defraudado porque los mozos vuelven más duchos en el arte del galanteo, del juego o del baile que entendidos en gramática latina; y es el alcalde del pueblo el que saca la moraleja: «¿Pues por qué no los ponéis / a arar, porque, sin que salgan / de su estado, se aprovechen / y florezca la labranza, / sin aplicarlos a cosas / que tenemos tan sobradas? (*Ibíd.*, pág. 220).

Asimismo, *El maestro de rondar* (1766), *Los ociosos* (1766) y *Los locos con juicio* (1768), indirecta o directamente, recurriendo a la sátira o a un discurso moralizador, invitan al campesino a renunciar a cambiar de estado, y predicán unas ideas que indudablemente se hacen eco de la propaganda gubernamental.

Por lo demás, a pesar del número de payos y payas que aparecen en la obra de Cruz, son muy pocos los sainetes exclusivamente protagonizados por campesinos, y es muy limitado el papel que socialmente desempeñan. Las más veces, cuando no es puramente decorativa su presencia sólo son el síntoma, dentro de la visión un tanto maniquea en este caso del satírico, de los vicios y ridiculeces de los madrileños. En consecuencia, se modifica su imagen en las tablas.

Si bien *El pueblo sin mozas* (1761), *Las frioleras* (1764), *Poner la escala para otro* (1765), *El alcalde contra amor* (1767) y aun *El concejo alborotado y de repente sosegado* (1774) reproducen los modelos del entremés encerrando a los campesinos en su tradicional estupidez e ignorancia, desde 1763 los alcaldes de *La civilización* y *El alcalde boca de verdades* dejan de corresponder cabalmente a sus antecedentes teatrales, señalándose por su buen sentido y su capacidad de decisión, pues el segundo echa del pueblo a los visitantes venidos de la Corte. El caso es que, desde 1763, los campesinos en los sainetes de Cruz se ven confrontados con los madrileños, situándose la acción en el pueblo, con motivo de una fiesta cualquiera que sirve de pretexto para reunirlos (una boda en *La fineza en los ausentes*, una corrida en *La fiesta de novillos*, una cacería en *Las foncarraleras*, etc.), o en Madrid, adonde llegan los payos para vender sus productos en los mercados, visitar al dueño de la tierra donde viven o buscar trabajo. En estos sainetes (como *El payo ingenuo*, *Las escofieteras* o *Las serranas de Toledo*), el payo y la paya de nuevo cuño son ingenuos sin ser tontos, aunque su misma ingenuidad y su franqueza a veces rayana en inconsciencia muevan a risa, porque su función sigue siendo fundamentalmente cómica; ofrecen recursos inagotables las reflexiones que les inspiran las modas de la capital, preguntándose, por ejemplo, el payo de *Las escofieteras* para qué sirve una cosa que «para espuerta de cien reales / en calderilla, es delgada; / para escarpín, es muy corta; / para montera, no encaja»; en muchos casos incluso muestran un humorismo que les confiere cierta superioridad frente a los ciudadanos, como en *Los payos críticos*, que parodian a los visitantes recién llegados a la capital remedando con mucha gracia los trajes y actitudes no sólo de los petimetres, sino también de los majos que se han desplazado al campo. Por otra parte, indebidamente despreciados por los petimetres y petimetras altaneros, encarnan frente a los madrileños pervertidos los valores morales que se han perdido en la capital (virtud, piedad y honradez), atreviéndose

dose sin agresividad a subrayar sus excesos, como en *La fiesta de los novillos* (1768).

Así pues, dejando a un lado las figuras estilizadas y la consiguiente esquematización de la representación de la realidad, da Ramón de la Cruz de la sociedad de su tiempo —o, mejor dicho, de la sociedad madrileña como trasunto del público que asistía a las representaciones teatrales— una visión global, tejiendo entre los personajes que animan sus cuadros una trama en la que cada uno es a un tiempo exponente del grupo al que pertenece y revelador de los demás (Coulon, 1988). Son significativos a este respecto sainetes como *El fandango del candil* o *La comedia de Maravillas*, cuya acción, al desarrollarse en un espacio cerrado, revela más claramente que *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad*, *El Rastro por la mañana* o *La pradera de San Isidro* los antagonismos latentes que pueden contrarrestar la buena marcha del progreso social.

Pero quizá sea la muestra más acabada de la visión de Cruz —hasta poderse considerar *a posteriori* como un testamento— el sainete *La Petra y la Juana, o El casero prudente*, una de sus últimas obras (se estrenó en 1791), donde crea con los personajes que pasan por el patio de la casa de vecindad, teatro de la acción, un microcosmos en el que recoge las principales figuras que pueblan sus sainetes, resolviendo los conflictos en un ambiente de paz y armonía.

La primera acotación que describe el decorado evidencia esa voluntad de copiar la realidad y reproducirla con todos sus detalles para mayor verosimilitud:

El teatro representa el patio de una casa de muchas vecindades. En él habrá una fuente al foro, y tres puertas debajo de un corredor, que son de tres vecinos, y a cada lado del tablado habrá otras dos, con sus números, desde 1.º hasta 7.º. Por un ángulo del patio se verá parte de la escalera que sube al corredor, que será usado, y en él se verán las puertas de otros cuatro vecinos, y sobre el tejado dos guardillas, a que se asomarán después dos personas (1990, pág. 467).

La intriga propiamente dicha radica en la rivalidad entre la Petra y la Juana, cortejadas la primera por un majo pobre y la segunda por el casero que, como tiene dinero, la puede regalar, lo que suscita la envidia de la Petra. Pero la Juana tiene otros galanes y el casero desistirá de casarse, empleando su dinero para fines más útiles, pues lo repartirá entre las mozas sin dote y los oficiales para que pasen éstos a maestros, sin olvidar al majo que se había empeñado para ofrecer música a la Petra. Es ejemplar, en un mundo dominado por el interés, la conducta del casero, vitoreado, con todos los que quisiesen seguir su ejemplo, en el coro que se canta al final, con acompañamiento de clarines, timbales, etc.

En el epígrafe, ya señalaba don Ramón en qué había de consistir la misión de aquella clase media que le había proporcionado sus modelos: «Si el oro que sacrifican / los hombres a sus caprichos / emplearan, como deben, / en el común beneficio, / florecieran las virtudes / y se agostaran los vicios» (*Ibíd.*, pág. 465).

Es innegable que la clase media —«mediana clase» la denomina en *La elección de cortejo* (1767)—, representada en un 70 por 100 de sus sainetes y tema central de la cuarta parte de su obra menor, ocupa un lugar preferente en las

preocupaciones del autor, quien dedica particular atención a la educación de los jóvenes y al casamiento. Critica la educación que dan a sus hijas las madres casquivanas en *La bella madre*, *La tornaboda en ayunas*, *La oposición a cortejo*, *El maestro de música*, y la que reciben los jóvenes en *El adorno del nacimiento*, *El fandango del candil* y *El hijito de vecino*. Denuncia los casamientos desiguales en *El casamiento desigual*, *El marido sofocado*, *La presumida burlada*, *El espejo de los padres* y *Los usías contrahechos*, ya se deba a la inconsciencia, como en las dos primeras obras citadas, a la vanidad, como en las dos siguientes, o al interés, como en la última. En materia de matrimonio, la posición de Cruz no es diferente de la que tiene en otras circunstancias: cada uno debe quedarse en su sitio. En otros muchos sainetes, como se ha visto, censura el abuso de autoridad de los padres que, imponiendo un casamiento a sus hijos, ponen en peligro el equilibrio familiar.

Sabido es ya que buena parte de su inspiración la encontró Cruz en el teatro menor francés, en las *petites pièces* que se representaban en Francia después de la obra principal, y entre las cuales figuran comedias de hasta tres actos como *Les précieuses ridicules* de Molière. Casi un 20 por 100 de los sainetes de Cruz son obras adaptadas o imitadas y muchas de ellas cuentan entre sus mayores éxitos. Ha sido posible identificar las fuentes de algo más de cincuenta sainetes, gracias en particular a los estudios de José Francisco Gatti, y, más recientemente, de Francisco Lafarga, gracias también a nuestra participación. Cruz, pues, encontró en Molière, Marivaux, Favart, Legrand, Carmontelle y Pannard, y también, aunque en menor escala, en Boissy, Dancourt, Regnard y otros, los asuntos y las intrigas bien trabadas de algunos de sus más logrados sainetes. Es cierto que supo adaptarlos a la escena española y a los gustos del público de los coliseos madrileños; también conviene decir que la importancia de la deuda de don Ramón con los autores franceses y la acogida que recibieron sus adaptaciones rebaten las ideas tan difundidas de que sólo le interesaba lo castizo y de que el pueblo español rechazaba instintivamente todo lo francés.

5.3

Formas populares y de consumo

5.3.1. Tradición y evolución

Las manifestaciones teatrales que se estudiarán a continuación se hallan a medio camino entre el teatro popular y el culto, ya que utilizan recursos de uno y otro. Participan del primero en cuanto tiene que ver con el mundo al que hacen referencia y del segundo en cuanto a las estructuras, recursos y medios de que se sirven. Es un teatro que no fue más popular que el anterior, pero sí de más éxito. La única diferencia entre el teatro estudiado en el punto anterior y el de éste quizá sea la mayor capacidad de adaptación de las comedias de magia y

santos (aunque también lo comprobamos con los sainetes y las comedias de figurón) a los cambios sociales, sobre todo las primeras. Los entremeses se prohibieron en 1780; los autos y las comedias de santos, en 1765; las de jaques y bandoleros sufrían la más enconada oposición por parte de los ilustrados y, aunque también acabaron desapareciendo, el mundo que representaban permaneció en la literatura popular hasta el siglo xx. Las comedias heroicas y militares tuvieron su mejor momento en los años ochenta y noventa, para desaparecer después. Sólo los sainetes y las comedias de magia, criticados e incluso prohibidos —como sucedió con la comedia de magia en 1788—, consiguieron mantenerse en candelero años y años. Concretamente, las piezas de magia, a pesar de la prohibición, se siguieron escribiendo y representando hasta los primeros decenios del siglo xx, como testimonia Julio Caro Baroja en su libro *Teatro popular y magia*.

Los cuatro tipos de comedia que se agrupan en este epígrafe tienen inevitables conexiones con el teatro barroco, pero se caracterizan también por su capacidad para conseguir autonomía respecto a los géneros y formas de los que nacen. Comedias de santos encontramos en el siglo xvii, que fueron muy famosas en el xviii, por ejemplo *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, o *El diablo predicador* de Belmonte Bermúdez, pero también otras como *El mágico prodigioso* o *Las cadenas del demonio* de Calderón, y muchas de Lope de Vega. Algunas, como las que se refieren a San Isidro, fueron reelaboradas en el xviii por Zamora (Mancini, 1988; Vallejo, 1989).

Lo mismo sucede, aunque en menor medida, con las comedias de magia. Se puede encontrar cierta producción en el Siglo de Oro, pero muy distinta a la que se desarrolló en el xviii. Tienen especial importancia para la configuración del género comedias como *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, o *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, e incluso la serie de encantos, debidos a Castillo Solórzano (*Los encantos de Bretaña*), Rojas (*Los encantos de Medea*), o Salazar (*El encanto sin encanto*), y otras comedias, pero son muy diferentes a las que se pudieron contemplar en el siglo xviii (Álvarez Barrientos, 1989a, págs. 301-310; Caldera, 1989b, págs. 311-322; Caro Baroja, 1974, cap. III).

El teatro dedicado a bandoleros tuvo en el siglo xvii más desarrollo que en el setecientos. En gran parte esta decadencia se debe al cambio experimentado en la censura, y en menor medida, en los gustos populares. La política cultural ilustrada atacaba cuanto tuviera que ver con la exaltación de conductas que se salían del adecuado orden social y que ridiculizaban las normas y leyes gubernamentales. En la medida en que fue posible, se impidió la representación de este tipo de comedias, y si bien parece que pocas nuevas se escribieron, sin embargo se pudieron ver sobre los escenarios muchas de las compuestas en el xvii. Valga como ejemplo *La renegada de Valladolid*, éxito insólito que aún pudieron contemplar los públicos del siglo xix. Si no se escribieron comedias nuevas de bandoleros, sí se siguió publicando nueva literatura de cordel centrada en dicho tema (Caro Baroja, 1990).

Las comedias militares son una derivación de las comedias heroicas. Realmente, en muchos casos, resulta difícil deslindar un tipo de otro. En las primeras abundan más las paradas, desfiles militares y batallas, mientras que en las otras el

argumento se suele centrar en asuntos de carácter mítico o histórico relacionado con la Antigüedad y con la historia nacional. La comedia militar favorecía el gusto por lo espectacular y, en cierto modo, trasladaba a los escenarios escenas que se podían encontrar en la vida cotidiana (desfiles) y noticias que se leían en los periódicos. Con gran frecuencia, se tenían también como fuente de inspiración los hechos sucedidos a reyes del norte de Europa.

En todas estas comedias, salvo en las de bandoleros, lo espectacular tenía un importante peso específico; todas ellas tienen indudables relaciones genéticas con el teatro del Siglo de Oro, pero suponen un paso adelante en la creación de un teatro de éxito, actual, aunque entroncado en las fuentes tradicionales de la comedia española.

5.3.2. La comedia de magia

Este tipo de comedia pertenece a las que la preceptiva clasicista denominó «de teatro», acuñando un término de ya antigua tradición, que se refería a la división entre comedias simples o sencillas, con poco o sin aparato escenográfico, y las de teatro, en las que primaba lo tramoyístico. La denominación «de teatro» se debe a que durante mucho tiempo la palabra *teatro* significó aparato escénico.

Las comedias de magia de la primera mitad del siglo, las escritas por Zamora, Cañizares o Salvo y Vela, tienen bastante relación con las comedias mitológicas del siglo precedente. Conviene diferenciar, sin embargo, entre las obras de Zamora, Juan Salvo y Vela y Cañizares. Las de los dos primeros sí tendrían esa vinculación, quedando la producción del tercero menos relacionada con dicho tipo de teatro. La primera comedia de esta clase que se representa es de Zamora, *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto* (1709), aunque también se estrenó ese año *La mágica Cibeles* de José de Cañizares. A éstas siguieron otras del mismo autor, como *Don Juan de Espina en Madrid* (1714) y *Don Juan de Espina en Milán* (1713)⁷, *Marta la romarantina* (1716), *El anillo de Giges* (1742) (Álvarez Barrientos, 1983); de Salvo y Vela *El mágico de Salerno* (1715) (Buck, 1986, págs. 251-261; Caro Baroja, 1974, págs. 98-105; 1988, págs. 83-86; Gotor, 1983, págs. 107-146); de Luis Moncín, González Martínez, Ramón de la Cruz, Valladares de Sotomayor, etc.

Son comedias que se caracterizan por la presencia de personajes que tienen poderes mágicos y que a veces son magos, pero otras no. En este caso, suelen ser galanes, como Giges o como Brancanelo (de *Brancanelo el herrero*).

El personaje que posee el poder mágico, por tanto, no tiene por qué ser un mago, sino alguien mucho más cercano al espectador: un pastor, un herrero, o, en un recurso muy corriente en el teatro español, un joven humilde que se siente

⁷ A veces se identifican *Don Juan de Espina en Madrid* y *Don Juan de Espina en su patria*. Básicamente son iguales, aunque en la última cambian algunos personajes y se altera el orden de bastantes escenas, haciendo que sean más largas que *en Madrid*, donde aparecen mejor medidas y dispuestas. La versificación es peor *en Madrid*. Ésta se representó ante los reyes en el Buen Retiro en 1765.

llamado a mayores empeños y resulta ser el hijo de un rey cuyo reino ha sido usurpado por un tirano o un traidor. También pueden ser mujeres las protagonistas, como en *Marta la romarantina*, *Juana la rabricortona* o como en las continuaciones de *El mágico de Salerno*, en las que, una vez muerto el protagonista Pedro Vayalarde, es su esposa quien se hace cargo de la serie, que llegó a tener hasta cinco. De este modo, la magia aparece ante el espectador de un modo menos religioso de lo que parte de la crítica ha supuesto, de forma que la posible coincidencia entre mago y santo, o entre comedias de magia y de santos, se hace un poco más improbable. Difícilmente se podía confundir en la imagería del público un santo, caracterizado de forma muy determinada, con un personaje laico y secularizado como los que ejercían los poderes mágicos.

Por otra parte, suele señalarse que el demonio es el padre de la magia, o que los magos consiguen sus conocimientos mágicos gracias a los favores del demonio. Sin embargo, esto rara vez es así. El demonio aparece relativamente poco en las comedias de magia. Suele estar presente en comedias de magia que tienen vinculación con comedias de santos o en las que el protagonista está relacionado con algún santo. Es el caso de *El mágico de Salerno* y *El mágico lusitano* (1743). En el primer caso, Pedro Vayalarde no está relacionado con santo alguno, pero el mundo referencial de Salvo y Vela es evidentemente religioso, de manera que su comedia sería una de las pocas que se vinculan con *El mágico prodigioso*, comedia de santos en la que la magia y el demonio desempeñan un importante papel. Este tipo de comedia de magia mezclada con comedia de santos tiende a desaparecer a lo largo del siglo (Álvarez Barrientos, 1989a, págs. 308-310). De hecho sólo encontramos otra, aunque es cierto que tiene cuatro continuaciones, que es la ya aludida *El mágico lusitano*. En este caso, las cinco partes que constituyen la serie (la segunda está perdida) forman una unidad, pues narran la vida de Fr. Gil de Santarem. Es decir, que su autor las escribió así de intención, y no llevado por el éxito de la primera, como solía suceder. Esta comedia representa la segunda posibilidad antes declarada: se trata de una obra escrita sobre la vida de un personaje santo o cercano a la santidad. De hecho, la figura había sido objeto de dos comedias anteriores: una de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, de enorme éxito a lo largo del siglo, y otra de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso, *Caer para levantar*.

Este tipo de comedia desaparece de los escenarios (Calderone, 1983b, págs. 236-268), en beneficio de una comedia de magia laica. De hecho, en esta misma, *El mágico lusitano*, se da un cambio decisivo hacia el laicismo, «presente en la mente del autor en el momento mismo en que decide convertir una comedia de santos en una de magia. No se trata sólo de sustituir una figura laica a una religiosa..., sino también de poner la ciencia en lugar de la religión» (Caldera, 1988b, pág. 103). Éste es un rasgo que diferencia las comedias de magia de las de santos. La magia, el conocimiento que poseen los magos, es ciencia y les llega por el estudio continuado (Álvarez Barrientos, 1983; 1989a); mientras que la santidad, es decir, la fuente que permite a los santos obrar sus milagros, es un don divino, una gracia. Los personajes de las comedias de magia repetirán una y otra vez que ellos son científicos —lo harán ya desde *La cueva de Salamanca*: «no obró la santidad, obró la ciencia»—, de manera que este tipo de teatro se con-

vierte, incluso mediante la crítica de aquellos que creen en hechizos y brujas, en un medio de conocimiento precientífico.

La magia está, además, al servicio del bien, como se demuestra en casi todas las comedias. Los personajes con poderes se sirven de ellos para conseguir los reinos perdidos, para restaurar en ellos a los legítimos príncipes herederos, para solucionar las cuitas amorosas de los amantes condenados a no encontrarse por la maldad y el interés paternos, para defender a los inocentes de la acción de los poderosos.

La comedia de magia, a medida que avanza el siglo, va perdiendo sus vinculaciones con el teatro del Siglo de Oro. La secularización de la vida española se observa muy bien en estas comedias que, al abandonar sus referentes clásicos, incorporan, tanto en la temática como en las formas, cuanto tiene que ver con lo contemporáneo. De este modo no es extraño, antes al contrario, encontrar debatidos los asuntos conflictivos del momento. Los matrimonios desiguales, que ocuparon incluso a los legisladores, también lo son en este teatro, como lo fueron en las novelas de la época. El papel cada vez más independiente de la mujer (Calderone, 1983a, págs. 147-164), o si se prefiere, la reivindicación del sexo femenino en algunos aspectos, también tiene lugar en dichas comedias, como en las novelas, periódicos, etc. Comedias como *Marta la romarantina*, *Juana la rabricortona*, *Brancanelo el herrero*, *Marta imaginaria*, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, *El mágico de Cataluña*, *La ciencia vence al poder con los mayores prodigios y mágico de Eriván*, *Lo que por el rey no se alcanza por la magia se consigue y mágico de Candahar*, *También la ciencia se hereda*, *El mágico del Mogol* y otras, son buena muestra de cuanto se ha dicho (Álvarez Barrientos, 1990, págs. 5-16).

De los autores que escribieron este tipo de teatro apenas sabemos algo, aunque Cristóbal Pérez Pastor (1911) aporta numerosa información sobre ellos en cuanto toca a estrenos, remuneraciones y otra documentación de carácter jurídico. Son, por otra parte, los mismos que escriben comedias de santos, heroicas, militares y sentimentales, más tarde. Autores como los ya citados Zamora y Cañizares, han sido los más estudiados⁸; pero sobre los demás apenas se ha ocupado la crítica. Juan Salvo y Vela, sastre y censor de comedias desde 1712, denostado por Leandro Moratín⁹, escribió en los primeros veinte años del siglo

⁸ Es poca la bibliografía que se ha centrado en Zamora, aunque Cañizares ha ocupado más a los estudiosos. Generalmente se han estudiado las relaciones con el teatro del Siglo de Oro, desdénando hacer una investigación que ponga de manifiesto la modernidad de estos autores, así como sus diferencias respecto a los modelos clásicos de los que a veces se sirven, y de los que parten en principio. Álvarez Barrientos (1983) y Vitse (1988), así como Farrell (1989), han hecho algunas aproximaciones en este nuevo sentido. Para Zamora, además de lo ya señalado, véase Cattaneo, 1988, págs. 133-140.

⁹ Moratín en el citado «Discurso preliminar» comenta que Salvo, «eligiendo el camino más breve de agradar al patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas, publicó la comedia de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados, que dio libre curso a la vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y alguno más. Compuso después un auto y varias comedias de santos, todo por el mismo gusto, adquiriendo general estimación entre las mujeres, los beatos y los muchachos».

(murió el 13 de diciembre de 1720) sobre todo comedias de santos y piezas musicales, y es considerado por Moratín como el creador del género, aunque, como ya he señalado, más parece ser el que da la forma más acabada a un tipo de comedia de magia que se termina con él. Quizá el fundador del modelo que se seguirá después sea José de Cañizares (1676-1750) con *Don Juan de Espina*. Otros comediógrafos son Juan Agramont y Toledo, autor de numerosos entremeses, algunos de los cuales convirtió después en piezas más largas, y de comedias de santos, zarzuelas, etc.; compuso *La mágica de Nimega*; Tomás de Añorbe y Corregel, que murió en 1741 y, además de comedias de santos, zarzuelas y piezas de otros géneros, escribió la tragedia *Paulino*, criticada por Luzán y Montiano; José Concha, actor catalán que dio lo mejor de sí como autor de tragedias y que tradujo a Goldoni; Ramón de la Cruz; Antonio Valladares de Sotomayor (1740-1820) (Alcayde, 1915; Guinard, 1979, págs. 213-224; 1981, págs. 151-166; 1984, págs. 283-304; Monaco, 1979a y 1979b, págs. 263-277; 1983, págs. 165-184), periodista y novelista; José Sedano (Calderone, 1984); y un núcleo de desconocidos como Antonio Pablo Fernández, fiscal de comedias desde al menos 1755 hasta 1766; Antonio Flores; Nicolás González Martínez, que sucedió a Cañizares como censor y lo fue junto con Fernández hasta 1766; Manuel Guerrero; Herrera y Barrionuevo; Manuel Hidalgo; Fermín Laviano (Entrambasaguas, 1932); Antonio Merano; Domingo María Ripoll, que nació a principios de siglo, refundió a Lope de Vega y murió en 1775, siendo escribano del rey; Tomás Bernardo Sánchez o Sebastián Vázquez.

Muchos, como se ha visto, pertenecían a la Administración del Estado, en diferentes niveles, siendo funcionarios que dedicaban parte de su tiempo al teatro para completar un sueldo exiguo. Otros, si no estaban vinculados al funcionariado, lo estaban a la nobleza mediante secretarías o como criados y contables. Seguramente ninguno se dedicaba exclusivamente al teatro. Para estos autores, la panacea debía de ser llegar a ostentar el cargo de censor o fiscal de comedias. El poder y el control que dicho cargo otorgaba lo conocemos por las numerosas quejas y por las acusaciones que los dramaturgos hacían a estos personajes, como a Cañizares, que al parecer empleaban su influencia para que las compañías representaran a unos o a otros dramaturgos.

En cuanto a la composición de comedias de magia, hay un hiato después de la muerte de Cañizares en 1750. Se siguen representando estas piezas, que son las que más éxito logran, pero los autores no las componen nuevas o, si lo hacen, no las estrenan hasta mucho después, ya que, desde el estreno en 1750 de *En vano el poder persigue cuando la deidad protege y mágico Apolonio* (segunda parte) de Antonio Merano y Guzmán, no se encuentra un estreno nuevo hasta 1762, con la segunda parte de *Juana la rabicortona* de Antonio Pablo Fernández (la primera fue de Cañizares) y *Marta abandonada y carnaval de París* de Ramón de la Cruz. Hasta el año 1774 no vuelve a haber otro estreno nuevo y desde esa fecha hasta 1782 se suceden las piezas nuevas. Después, dentro del arco cronológico del siglo XVIII, no hay más que reposiciones de las piezas que se escribieron antes.

Los autores que estrenan en esos años, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora o Comella, que son los más importantes, prefieren otro tipo de teatro, si bien Valladares de Sotomayor compuso algunas comedias de magia, siempre an-

tes de 1782: *El mágico de Eriván* (1782), *El mágico del Mogol* (1782), *El mágico de Astracán* (1781). Estas piezas son algunas de las mejores obras mágicas del género y en ellas hay ya una evidente evolución hacia formas modernas de fabulación, así como una presencia consciente e intencionada de asuntos que tienen que ver con lo cotidiano. En ellas ha cambiado, además, la forma de mediatizar el mensaje. En las comedias de los primeros años sesenta, la moraleja solía encontrarse en monólogos al comienzo o al final de las obras. No se utilizaba el desarrollo argumental para ofrecer un planteamiento «ideológico»; sin embargo, en las piezas de Valladares sí se aprovechará esta posibilidad. Valladares, que maneja muy bien lo que podríamos llamar carpintería teatral, sabe integrar en una estructura compacta y repetitiva como es la de las comedias de magia, una trama que posibilite el desarrollo de una hipótesis en cuyo beneficio actuará el mago.

Cada vez más, y ya antes de las piezas de Valladares, nos vamos a encontrar con que los personajes con poderes mágicos son personas «normales»; con que la iconografía del mago, heredada del XVII, desaparece. De esta forma, si antes los magos o los que poseían esos conocimientos aparecían en cuartos o cuevas con sextantes, compases, libros, mapas del mundo y toda una serie de símbolos que aludían a conocimientos científicos, a partir de los años setenta los protagonistas serán personas civiles, que por el estudio o gracias al favor de un hombre viejo y sabio consiguen recomponer un orden lógico y legal destruido por alguien que representa lo negativo de la sociedad. La comedia de magia se convierte en defensora de un sistema social más ecuaníme e igualitario. Es verdad que a menudo hay mucho de populismo en dichas comedias, pero su apuesta por el progreso científico y por la mejora social de los estratos más disminuidos de la sociedad es clara (Álvarez Barrientos, 1983, págs. 15-19; Caldera, 1988a, págs. 51-59). También es evidente la entrada en dichas comedias de un tono sentimental, que estaba poniéndose de moda en el teatro finisecular. En las obras de Valladares hay, además, una decidida defensa del papel de la mujer al mismo nivel que el hombre. La mujer en sus obras tiene un protagonismo y una libertad, tanto de acción como de elección, que sólo es posible encontrar antes en el teatro del Siglo de Oro —aunque con él no tiene nada que ver, pues se integra en la línea reivindicativa iniciada por Feijoo—, ya que después, en la producción romántica, la mujer tendrá un papel muy secundario y a remolque del varón.

La comedia de magia se prohibió el 17 de marzo de 1788, mediante un auto expedido por el Juzgado de Protección de los teatros. Ese mismo día apareció publicado en el *Memorial Literario*, señalando que se prohibían, además de las de santos, las «representaciones mágicas, del mal ejemplo y consecuencias en el bajo pueblo; [se prohibían así mismo] vuelos prodigiosos o arriesgados, con maniobras y operaciones que merecen justamente la censura pública». Es decir, se prohibía todo aquello que tenía que ver con el teatro espectacular, pues los vuelos prodigiosos y las operaciones que merecían la censura eran parte integrante de las comedias militares, heroicas y de todas aquellas formas espectaculares de teatro popular.

Pero la comedia de magia se siguió representando. Unas veces, los «autores» disimulaban el título para que no lo pareciera; otras, pedían permiso a la

autoridad, porque no tenían comedias con las que llenar el repertorio o porque, si las tenían, el público no acudía al teatro, de manera que las pérdidas para las compañías teatrales, pero también para el Ayuntamiento y para los hospitales, que se beneficiaban de las ganancias del teatro, eran enormes. En 1792, los cómicos de Madrid pidieron a Floridablanca permiso para representar estas comedias, «con motivo de ser el Carnaval tiempo propio para que el público se divierta más a su satisfacción con las comedias de magia (como nos lo han dado a conocer las entradas)». Floridablanca contesta que «se dé algún ensanche sobre las órdenes prohibitivas [y] por diversión del tiempo, permítanse o tolérense estos embustes; pero llamen por ejemplo, a *Vayalarde*, el *Asombro de Salerno*; y a *Brancanelo*, *Travesuras de*, etc., o cosa semejante, siquiera por guardar consecuencia y respeto a lo mandado» (Álvarez Barrientos, 1988a, pág. 18).

La solución que aporta Floridablanca en su respuesta al corregidor Armona no sirve para ocultar el hecho de que eran comedias de magia las que se pedían (no otras) y las que se concedían a los cómicos, al público y a la administración del Ayuntamiento, que por entonces dirigía, ya en su último año, Armona. De hecho, y a pesar de la nueva prohibición de 1799 con Santos Díez González, las comedias se siguieron viendo y componiendo, ya en el siglo XIX, por autores como Grimaldi, Hartzenbusch, el duque de Rivas o Bretón.

Pero conviene reflexionar también sobre el hecho de que, si las comedias de magia eran las que tenían la entrada más cara y aun así eran las de más éxito, el público que acudiría a ellas, en gran mayoría, no debía de ser precisamente ese bajo vulgo infantil e inculto, sino otro vulgo, «de cultos» con posibles económicos, que, participando de un gusto tradicional, tenía una mejor posición en la escala social. El mismo Leandro Moratín, que atacó dicho teatro, acudió numerosas veces a ver estas comedias y otras tan infames, a su parecer, como éstas. Las referencias de su diario lo demuestran.

Que no era el público vulgar y bajo el que más gustaba de este teatro acaba demostrándose en el siglo XIX, con declaraciones como la siguiente de Mesonero Romanos, que se refiere a los años 1815-1820:

Terminado al anochecer su cotidiano paseo el honrado vecino de Madrid, acompañado o no de su apreciable familia, entrábase a refrescar las fauces con un vaso de limón o leche helada en la botillería de Canosa, oscuro cuchitril situado en el esquinazo de la Carrera de San Jerónimo o la de Santa Catalina, y se retiraba a casa para entablar con sus amigos la partida de malilla o mediatut hasta las diez, en que después de una modesta cena íbase a acostar, si no es ya que en los días más solemnes o de los santos de la familia se animaba a entrar en cualquiera de los dos teatros y coliseos del Príncipe o de la Cruz a entusiasmarse con las habilidades del *Mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* (1975, pág. 151).

O como ésta más temprana, de 1805, en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*: «es verdad que el público asiste todavía con placer a las representaciones de magia, y a otros espectáculos tan extravagantes como enemigos del buen juicio, de la razón y del gusto [...] No ha muchos años que las sa-

les de Moreto y Calderón se oían con placer por un efecto de la costumbre, sin excitar grande entusiasmo en los espectadores: las comedias llamadas de *teatro* y de *figurón*, farsas monstruosas y detestables, conmovían a todo el pueblo; y si un drama arreglado, original, y de un mérito nada común había de tener un éxito feliz, era menester o grande reputación de su autor, o cierta novedad agradable para conseguirle, y sin embargo, jamás lograba un concurso tan numeroso e indulgente, como el que tenía *Marta la romarantina* tal vez en sus últimas representaciones» (McClelland, 1975, págs. 186-193). Es decir, que al parecer del redactor de las *Variedades*, opinión refrendada por Mesonero, «todo el pueblo... concurso numeroso e indulgente», gustaba de ese teatro.

5.3.3. La comedia de santos

Alguna diferencia debía de haber entre estas comedias y las de magia, cuando unas se siguieron representando y otras no. Quizá no sea algo evidente para nosotros, pero sí debía serlo para los públicos de la época. Desde el punto de vista meramente externo, su parentesco, incluso su asimilación, es evidente, pero estas semejanzas se dan sólo en el plano de la construcción de la obra teatral. Seguramente, en los textos, a los que el público no prestaba demasiada atención, habría diferencias considerables. Por otro lado, el espectador conocía la vida de los santos que daban pie a las comedias de su nombre, de manera que no tenía demasiada necesidad de atender «al contenido». Fijándonos sólo en los elementos accesorios o en los visuales, llegamos a las mismas conclusiones a que llegaron los críticos clasicistas, de modo que resulta fácil justificar la prohibición de estas comedias, como de los autos, pues no respondían a sus primeras motivaciones edificantes.

Las comedias de los santos y personas que nos dejaron con su ejemplo mucho que aprender y que imitar, no sólo no dañan, sino que aprovechan, y muchas veces mueven e inclinan más a la virtud sus representaciones (principalmente a las personas sencillas), que muchos sermones. Y vemos que algunos han dejado el mundo por sólo ver representar la comedia de San Francisco o de otros santos¹⁰.

Pocos eran los que en el siglo XVIII compartían estas palabras del P. Acacio March. La tendencia era precisamente la contraria, a pesar de que el padre admite, como casi todos en el siglo, el poder del teatro como elemento educador o mediatizador.

Este tipo de comedia, emparentada con la de magia desde el punto de vista del uso de la escenografía, tiene su momento de esplendor en el siglo XVII, aun-

¹⁰ Palabras del padre Acacio March de Velasco, *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto resueltas brevemente con la claridad posible*, I, Valencia, 1656, pág. 363, cit. en Caro Baroja, 1974, págs. 72-73.

que penetra hasta el XVIII con indiscutible éxito, tanto de ganancias como de duración. Fue prohibida numerosas veces a lo largo del siglo (Esquer, 1965, donde se hace la historia de estas prohibiciones. Para las comedias de santos del XVII, Marcelino Menéndez Pelayo, ed. de las comedias de santos de Lope (BAE CLXXVII); Aragone Terni, 1971, y la tesis doctoral de L. Roux, Universidad de Toulouse, ejemplar mecanografiado). Pero la prohibición de 1765, junto a los autos sacramentales, fue la decisiva. Aunque en el siglo XIX pudieron verse comedias religiosas, la relación que tienen con las de santos es mínima.

Las comedias de santos del siglo XVIII, como las de magia, no se representaban exclusivamente en los días de Navidad y Carnaval. Podían verse en cualquier época del año, aunque ésas fueran fechas más a propósito para su ejercicio. Los mismos autores que escribían las de magia componían piezas religiosas, basándose generalmente en las vidas de santos, los *Flos Sanctorum* y libros de milagros. Desde finales del siglo XVI, como dejó escrito Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*, se representaban «comedias de apariencias, / de santos y de tramoyas», cuyos argumentos suministraban siempre las fuentes ya expresadas. Que los mismos escritores fueran capaces de escribir tipos de obras distintos no debe extrañarnos, es algo que pone de manifiesto su capacidad de adaptación y su creatividad. Muchas de éstas se escribían para épocas concretas del año, que tenían un significado ético y físico concreto. Navidad, Carnaval, Corpus, Cuaresma eran distintos momentos en los que el hombre del Antiguo Régimen se comportaba de modo acorde con esas «festividades» —en actitud que tiene muy poco que ver con el hombre moderno— y para ellas había un tipo concreto de diversión y de teatro.

Añorbe, Zamora y Cañizares, junto con Salvo y Vela, fueron los máximos representantes de este género. Comedias como *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735); *La tutora de la Iglesia y doctora de la ley* (1737). en tres partes, de Añorbe; *A un tiempo monja y casada, Santa Francisca Romana; A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* (1727); *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* (con segunda parte en 1716), *Santa Juana de la Cruz; La fundadora en España de la gloria capuchina*, de Cañizares; *El gran custodio de la Hungría, San Juan Capistrano; La fe se firma con sangre, San Pedro Mártir; El lucero de Madrid y divino labrador San Isidro* (Mancini, 1988; Vallejo, 1989) de Zamora; o *San Antonio de Padua* de Salvo, son algunos de los mejores ejemplos que se pueden entresacar.

La relación que las comedias de santos puedan tener con las de magia, estudiada por Andioc (1976, cap. 2), se reduce exclusivamente a los aspectos exteriores ya aludidos, al uso de la escenografía y de aquellos elementos que atraían al espectador, pues también es corriente encontrar en las de santos batallas y asaltos que serían propios de las comedias militares. Pero las relaciones no terminan ahí. También en las óperas y en las comedias mitológicas se daban apariciones de santos. Es decir, que en lo exterior, en la puesta en escena, las comedias de teatro eran prácticamente iguales, sólo buscaban entretener con aquello que «funcionaba» ante el público. En cierto modo, esta evolución es comprensible, si tenemos presente que entre los comediógrafos de la época se daba cada vez más el recurso a la fórmula, la repetición de estructuras y modelos compositivos que

acababan identificando en el plano visual todas aquellas manifestaciones teatrales que contaban con un fuerte componente tramoyístico. De este modo se podía tomar de las comedias de magia o militares aquello que pudiera funcionar en las de santos o en cualquier otra, y a la inversa. Pero esto era posible porque la comedia del siglo XVIII era una yuxtaposición de situaciones, de motivos y de recursos escénicos, más que el desarrollo de un todo orgánico (Álvarez Barrientos, 1987b, págs. 215-226), siendo ese carácter compartimentado lo que permitía la introducción de todo lo que pudiera servir para el éxito del autor sin entrar a discriminar géneros o subgéneros. Por supuesto, en las intencionadas clasicistas esto no era así.

Pero en principio, en los aspectos interiores, las diferencias eran más evidentes. Si el mago o el santo, como el galán, tenían el papel estructural de protagonista, lo que esos héroes representaban eran cosas distintas. Si contamos con la cultura que poseían los espectadores, difícilmente podemos pensar en que confundieran santos con magos, que tenían una iconografía muy determinada y diferenciada. Pero hay algo más. Al estudiar las comedias de magia vimos que rara vez aparecía el demonio en ellas y que el personaje con poderes mágicos sólo alguna vez responde como modelo visual a la imaginería tradicional, siendo más bien un hombre corriente. El santo, que durante parte de la acción es también un hombre corriente, sufre una transformación también en lo visual, que le hace encarnar su imagen propia de la iconografía. En las comedias de magia podían darse también estas transformaciones, una vez conseguidos los poderes, pero el «mago» no dejaba de ser un hombre común con poderes «descomunales». Su imagen no se acercaba a la del santo.

Con lo que tienen más relación las comedias de santos es con toda la literatura de cordel de donde ellas mismas salen: con los romances sobre vida de santos, con los pliegos que narran milagros o pecados de personajes que finalmente se arrepienten y son perdonados por la Virgen. Si estos pliegos no eran tomados en serio por el público, o, mejor, si éste interpretaba que, con sólo arrepentirse al final de la vida, uno podía permitírsele todo, no iba a pensar de modo distinto ante las comedias de santos. Llega un momento en que las relaciones de comedia y los resúmenes de las biografías de santos se convierten, al publicarse en forma de pliegos, en manifestaciones distintas de un mismo mundo cultural, aunque, en principio, la relación de comedia haya sido posterior a la vida de santo que dio origen a una comedia. Recordemos las palabras ya citadas de Erauso y Zavaleta pidiendo que no se convirtiera el teatro en lugar de predicación.

Por otra parte, y dentro de la corriente secularizadora que atraviesa el siglo, las comedias de santos, que en las plumas de autores como Lope, Calderón, Mira de Amescua, Moreto y otros tuvieron un prurito edificante, lo pierden en las de los autores del XVIII, y no sólo por sus concesiones al entretenimiento. Por un lado, se hacen más espectaculares; por otro, como vimos con la comedia *El mágico lusitano*, la religión, como la magia, se hace ciencia, y finalmente se produce una puesta al día en cuanto a los valores y actitudes que rigen la nueva sociedad. La refundición que Cañizares hizo de la obra de Lope *El niño inocente de la Guardia* (Domínguez & Carrascosa, 1989, págs. 343-357; Farrell, 1989, págs. 359-367) o la que llevó a cabo Zamora sobre la serie de *San Isidro* del mismo Lope, así lo confirman.

Por su parte, Ermanno Caldera había llegado a semejantes conclusiones al tratar las comedias de santos que se centraron en la figura de Santa Teresa. Cuando llega a la que Cañizares dedicó a la santa, señala que hay en ella una «sustancial ausencia de religiosidad [...] el ideal perseguido es ahora el del espectáculo» (1982, pág. 105). Los autores, como estudia Caldera respecto a Cañizares, inventan nuevas situaciones que no tienen nada que ver con la realidad vital del santo. Su libertad creativa está al servicio del entretenimiento, de la actualización de la comedia y de los momentos visualmente estimulantes.

Se dio, sin embargo, gracias a las presiones clasicistas y de los que pretendían una religiosidad más comprometida, una selección en la publicación de estas vidas de santos, que en realidad no era del todo necesaria. Según comenta Caro Baroja, ante la cantidad enorme de vidas de curas y monjas y de libros de milagros que se publicaban, se hizo necesario añadir una nota que matizaba la credibilidad de cuanto se contaba en aquellos libros, pues si al parecer había hechos y vidas de santos absolutamente incontestables y por tanto creíbles, se daba también el caso contrario: invención y manipulación en beneficio de un interés no precisamente santo. El comentario es éste:

Obedeciendo a los decretos apostólicos, especialmente a los de nuestro Santísimo Padre Urbano VIII [1623-1644], protesto que cuanto en estos libros digo de la santidad, virtudes, favores, revelaciones, títulos de santidad que a algunas personas se les da, y algunos que con milagros se refieren, no pretendo se les dé más fe, veneración ni autoridad, respectivamente, que la humana, menos a aquellas cosas y personas a que, por aprobación de la Iglesia Católica, se debe más autoridad, fe y veneración (1974, pág. 78).

Esta protesta de autenticidad no tenía sentido para los dramaturgos del XVIII, que según se ha visto creaban situaciones nuevas perdiendo el respeto a la fidelidad de la vida del santo.

Comedias de santos de autores clásicos también se representaron a lo largo del siglo, aunque, siguiendo la corriente de la época, el público gusta más cada vez de la producción contemporánea. Después de las que escribieron Cañizares, Zamora, Añorbe, Agramont y Salvo y Vela, algunas más se dieron a la luz. De Pedro Simón Puerta es *Fe de Abraham y sacrificio de Isaac* (1762) y de Antonio Bazo *Los tres mayores portentos en tres distiintas edades, el orden religioso y blasón carmelitano* (1765). José de Lobera y Mendietta es autor de *La mujer más penitente y espanto de caridad, la venerable hermana Mariana de Jesús, hija de la venerable orden tercera de la penitencia de N.P.S. Francisco de la ciudad de Toledo*.

Poco sabemos aún sobre las comedias de santos. Sus relaciones de parentesco con las de magia no deben impedir su aislamiento y caracterización como subgénero independiente, dentro del grupo de las comedias llamadas de teatro, unidas por su interés en potenciar lo espectacular, tomando lo demás como excusa para ese desarrollo. El peso de la escenografía pone de manifiesto la unión entre escritores y tramoyistas, incluso el desplazamiento

to del poeta que escribe teatro hacia el hombre de teatro que escribe considerando dónde se representará su obra y teniendo presentes las expectativas del público. De oír los milagros (como de oír aquello de lo que es capaz el mago) se pasa a ver los milagros y los prodigios, en una evolución propia del teatro de la época que presta más atención a lo visual que a lo auditivo.

Trasponer de los Evangelios al teatro un hecho o una vida ejemplar y santa implica transformaciones que, entre autores y cómicos que deben vivir de la representación, supondrá el abandono de mucho de lo que tenga que ver con la devoción. Se ha hablado de conflicto entre emoción y devoción (Aparicio Maydeu, 1989, págs. 323-332), pero éste es muy relativo y centrado en un núcleo crítico concreto. Lo burlesco en cuanto a religión es algo frecuente en la literatura española desde mucho tiempo atrás, y esa burla no implica un descreimiento. Al contrario. Debemos pensar también desde la perspectiva no ilustrada y comprender entonces que tomar a un santo como objeto literario o a un mago no supone ni ensalzar sus virtudes ni criticarlas. La ejemplaridad que se pedía a la literatura era en realidad una rémora para su desarrollo, pero cumplir con ese requisito se convierte en un tópico que no debe impedir el verdadero objetivo de la obra teatral, entretener. Y entretener no quiere decir que el público no obtenga algún contenido «ideológico»: salía del teatro con una idea que era el resultado de las sensaciones que el espectáculo le producía. Esas ideas las obtenía encantada y gozosamente, como escribió Brecht. «Al teatro no se lo podría, de ninguna manera, elevar a un rango superior convirtiéndolo en un mercado de moral; tendría, más bien, que prestar atención a que no quedara rebajado, lo que acontecería inmediatamente, si no hacía la moral divertida, y divertida para los sentidos, de lo cual la moral sólo puede obtener ganancia», lo que acabó siendo el intento de los autores populares que escribieron para el teatro no sólo en el siglo XVIII.

5.3.4. La comedia de jaques y bandoleros

Este tipo de teatro tenía por protagonistas a figuras que estaban fuera de la ley. Como las comedias de santos, tenía gran relación con aquellos pliegos de cordel, en los que se inspiraban, que contaban las hazañas de dichos personajes. Es un tipo de teatro muy poco o nada estudiado por la crítica, que en dicho campo ha dedicado más atención a conocer la producción literaria popular escrita en el formato del pliego (Álvarez Barrientos & García Mouton, 1986, págs. 7-58; Caro Baroja, 1990, cap. 17).

Estas comedias, como los pliegos sobre bandoleros, fueron combatidas por los ilustrados, que buscaban su absoluta erradicación. El ejemplo más conocido es la diatriba contra ellos debida a Meléndez Valdés (1798) y las sátiras de Jovellanos y Cadalso, que se entroncan con las reformas educativas dirigidas a la juventud, que a menudo tomaba las figuras de los jaques y bandoleros como modelos de conducta. Aunque se dio un descenso del bandolerismo en España en el siglo XVIII, la imagen del bandolero seguía fuerte en la mente de muchos espa-

ñoles. El siguiente fragmento de una carta que el censor, bibliotecario de los Reales Estudios y redactor del *Diario de Madrid* Miguel de Manuel dirige a José Antonio Armona en 1788, así lo manifiesta. Tras felicitarle por la prohibición de las comedias de magia, señala:

Por este capítulo de mala moral son especialmente reprensibles las comedias de guapo, pues estos dramas representan ordinariamente un hombre amancebado que profesa el contrabando y defiende su profesión a balazos contra los ministros de la Justicia. Unos contrabandistas crían a otros y el teatro los inflama a todos en la perdición. Cuando Martínez estuvo una temporada en Granada echó entre otras comedias la de *Francisco Esteban*. Estaba a la sazón en Granada Juan del Mármol, conocido comúnmente por el mal nombre de *Zambomba*, y no obstante de estar curándose de unas heridas, no quiso perder el espectáculo de su héroe. Fue al teatro, y de ver a Martínez hacer muy bien el papel de Francisco Esteban, se inflamó. Cuando llegó el caso de asesinar a Esteban, se desemboza *Zambomba*, que iba armado de dos charpas, y sin reparar que lo iban a conocer y prender, exclamó: ¡*Mal hecho! Por vida de...*, y se salió. Toda la gente le dio paso y nadie se atrevió a ponérsele delante, aunque era público y notorio que estaba proscrito (Armona, 1988, pág. 286).

Guapos, jaques y bandoleros vienen a ser lo mismo: actitudes valentonas, desafío al orden establecido, violencia. Y el teatro excitaba los ánimos. Para los ilustrados, este teatro, así como los personajes reales en que se basa, desprecia la sociedad humana y sus leyes al situarse fuera de ellas y desafiarlas; para otros muchos, estos hombres hacían lo que ellos mismos deseaban a menudo y no podían realizar por diversas razones. Miguel de Manuel no está en contra de «que se representen las acciones heroicas, que hartas han hecho los españoles»; lo que no desea es que se representen «las acciones injustas, escandalosas, seductivas de libertinaje y de independencia total, hechas por hombres ayudados por mancebas, proscritos por los tribunales, vasallos inútiles, despreciadores de la sumisión a las leyes» (*Ibíd.*, pág. 286). Los argumentos serán repetidos por Meléndez y por tantos otros, pero quizá en Manuel queda más explícito que en los demás el carácter revulsivo de estas comedias, que daban ejemplos de insumisión y falta de respeto hacia las normas que ordenaban la vida civil.

La comedia de bandoleros, sin apenas aparato escénico, conectaba con el público por una vía muy peligrosa, de ahí la necesidad de proscribirla de los escenarios. La actitud de los ilustrados ante ella es semejante a la que tuvieron los ciegos que vendían pliegos con hazañas «ilegales».

Literatura sobre jaques hay en España desde el siglo XVI, aunque sea en el XVII cuando esta figura ocupa un papel central, dando incluso origen a un género literario como era la jácara. Jaques y guapos son, junto con los majos y bandoleros, tipos que ocupan mucho espacio en la literatura del XVIII. Desde los sainetes de Ramón de la Cruz hasta las relaciones populares, pasando por piezas teatrales y novelas. De Cañizares son, por ejemplo, *El dichoso bandolero* o *Ponerse hábito sin pruebas* y guapo Julián Romero; anónimas parecen ser *El ban-*

dido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet y *La charpa más vengativa y guapo Baltaseret*; y en la novela *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, así como en las narraciones cortas de Rodríguez de Arellano o de Triqueros, aparecen bandoleros de muy diversos pelajes y condiciones.

Por lo general, la figura del bandolero en el teatro suele ser la de alguien que injustamente es obligado a ponerse fuera de la ley al ser acusado de algo que no ha cometido. Esta injusta situación de partida es la que lo lleva a mantener una actividad y una forma de vida ilegales que lo comprometen socialmente. La admiración que se tenía por estos hombres, y que hemos visto en la anécdota narrada por Miguel de Manuel a Armona, pone de relieve hasta qué punto eran amplios los sectores de la sociedad que coparticipaban de la conducta de los bandoleros. Diego Corrientes, Julián Romero y otros muchos que fueron objeto de comedias en el XVII¹¹ encarnaban la respuesta que otros sólo se atrevían a soñar. En abono de estas ideas viene la propia adjetivación que en los títulos se dedica a los bandoleros: son honrados, como en *El bandido más honrado*; dichosos, como en *El dichoso bandido*, e incluso alcanzan la nobleza como en la pieza dedicada a Julián Romero.

Las semejanzas entre estas comedias y los pliegos de cordel que relatan las vidas y hazañas o los ajusticiamientos de sus protagonistas es muy fuerte. Los autores de unas y de otros sabían qué era lo que gustaba al público y se lo daban. Por otra parte, tampoco era infrecuente encontrarse con bandidos o con jaques y valentones en otras comedias populares (por ejemplo, *Las cuentas del Gran Capitán*, *El más valiente extremeño Bernardo del Montijo*, la primera de Cañizares, la segunda tal vez), así como con conductas aparentemente propias de estos personajes en otras: «He visto el famoso Carlos XII con el carácter de un *guapo Francisco Esteban*», escribirá quien se oculta tras el seudónimo *Madamiselle de Bouville* en 1786 (Andioc, R., 1976, pág. 141).

Todo esto representa aquello que el nuevo orden ilustrado quiere hacer desaparecer pero que cuenta con la aceptación vital de la mayoría del país. El ya citado Miguel de Manuel, en otra carta dirigida a Armona, insiste en los mismos términos que vimos antes, pero añade un dato nuevo que explica la aceptación que estas comedias tenían. «¿Y las comedias de valentones, de jaques y de quitavidas, adónde se las deja el señor Corregidor de Madrid? ¿Pintar en las tablas un montón de asesinatos, con *continuo ludibrio de la justicia, la asechanza contra el magistrado, la ocular burla de sus ministros*, será jamás bueno? *El pueblo se complace con estos objetos porque no hay cosa que más le guste que ver burlado el brazo que le castiga, pero también aprende a despreciarlo*» (Armona, 1988, pág. 284)¹². En estas piezas se confundía la caballerosidad con la fanfarronada y

¹¹ Lope, Rojas Zorrilla, Cáncer y otros dramaturgos de la época escribieron comedias sobre bandoleros (Caro Baroja, 1990, págs. 418-432; García de Enterría, 1977, págs. 15-44).

¹² En 1787 Isidoro Bosarte comenzó a publicar su *Gabinete de lectura española*. En el número 1 incluye un *Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos* en el que entre otros razonamientos está este: «¿Qué escuela para un joven tan instructiva las comedias de *guapo*, en que se hace burla de la justicia, se rompen las cárceles y procesos, se insulta y se desprecia al género humano a balazos!» (pág. 36). Andioc, R., 1976, aporta más datos en este sentido a lo largo del capítulo 3.

la valentía con la valentonada. Los personajes se regían por parámetros de moralidad que nada tenían que ver con el sentido común. Además daban lugar a que las mujeres se comportaran de forma violenta, vistiendo el disfraz de hombre, mostrando «una jactancia y un lenguaje insolentísimo» (*Ibid.*, pág. 287).

Se ha puesto de manifiesto, desde Agustín Durán y Juan Valera, que en el siglo XVIII se opera el cambio que desplaza el gusto por lo caballeresco en beneficio de jaques, guapos y bandidos (Andioc, R., 1976; Caro Baroja, 1990). Estas obras lo demuestran sobradamente, al igual que todos los pliegos de cordel que les sirven para hacer su afirmación. Andioc aporta un dato sumamente representativo a este respecto. Al representar en 1784 la comedia de Moreto *Travesuras son valor*, en la que originariamente al protagonista se le cortaba la cabeza como castigo a sus maldades, se varió este final haciendo que «en la última escena llegue un correo de España con el indulto general por haber nacido un príncipe heredero» (Andioc, R., 1976, pág. 169). El hecho debe ser interpretado como lo hace el estudioso francés: la alegría de los personajes debía reflejar la de gran parte del público. Pero a ello se debe añadir algo más, igualmente significativo, y es que en ese año 1784 nacieron los dos infantes gemelos, en cuyo honor se convocó un concurso teatral. Lo que interesa señalar ahora es de qué forma tan productiva se podía mezclar la realidad con la ficción, de manera que, desde lo real, se justificara algo ficticio que, además, se quería erradicar, pues parece evidente que el nacimiento de los gemelos podría haber inspirado la solución que se dio al nuevo desenlace.

Finalmente, lo que Manuel perseguía, que se prohibieran estas comedias, se hizo realidad en 1800: entre las que se rechazan cuando aparece la colección del *Teatro nuevo español* se enumeran muchas de las comedias sobre bandidos y jaques que en estas páginas se han citado.

5.3.5. La comedia militar

Este subgénero, de gran éxito sobre todo en los últimos decenios del XVIII y en los años que rodearon la guerra de 1808, se relaciona con el teatro de jaques en cuanto que sirve, desde la aprobación de los hechos históricos en los que los personajes realizan sus hazañas heroicas, para asentar el comportamiento y los valores del valentón. De hecho, en comedias como *Carlos V sobre Túnez* o en *Las cuentas del Gran Capitán* de Cañizares se encuentran esas actitudes que son más propias de un guapo que de un militar o un rey. Pero también se relaciona este teatro, como el de jaques, con la literatura popular que narra hazañas de héroes, generalmente históricos.

Las comedias militares apenas han recibido la atención de la crítica. Generalmente se las entiende como una escisión o derivación de la comedia heroica. Como ésta, suele encontrar sus argumentos en la historia, clásica o nacional, pero, a diferencia de ella, hace suyos también los hechos históricos contemporáneos. De este modo, las guerras y conquistas de los reyes del norte de Europa darán lugar a series de comedias de enorme éxito. Las comedias militares, por otra parte, pueden entenderse, a su vez, como el desarrollo de uno de los aspectos que más atraía al público en las comedias he-

roicas: las batallas, desfiles, asedios y tomas de ciudades. Este desarrollo de uno de los aspectos del total que forma la comedia sería una característica del teatro finisecular. El dramaturgo, enfrentado a un público dispar, ya no intenta contentar a todos, como hacían los comediógrafos del Siglo de Oro y podemos leer todavía en Antonio de Zamora¹³, sino que elegiría agradar a unos sectores más que a otros, dando así pie a la disgregación de unos géneros y a la aparición de otros (Álvarez Barrientos, 1987b).

Desde el punto de vista estético, estas comedias, que abundaban en largas acotaciones, corrientes en las de teatro, describiendo la escena en que se tomaba una ciudad o se desfilaba, buscaban el regocijo sensorial más desmesurado, a base de cañonazos, derrumbes de fortalezas, tomas de ciudades y de toda la vistosidad aneja al mundo militar. Por otra parte, los diálogos contienen réplicas vibrantes acordes con las acciones desmesuradas que se presentan.

Tiene interés señalar las reflexiones que Leandro Moratín hizo, desde el punto de vista de su concepto de imitación, sobre este teatro. Para él, la comedia debía imitar las costumbres, caracteres y vicios nacionales contemporáneos. De modo que todas esas comedias que mostraban las hazañas de héroes del Norte nada tenían que ver con la realidad española. Y lo mismo piensa de las «comedias lloronas». Con la traducción de unas y otras se evitaba la dificultad de crear algo que reflejara «las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica». En su lugar, «se han apoderado del teatro los milores y miladies ingleses, los emperadores, viajeros incógnitos y los acampamentos prusianos; venganzas atroces, desafíos, venenos, cadáveres, consejos de guerra, arcabuceados, subterráneos espantosos, hambres, desolación, furores inauditos, pistoletazos, suicidios, terror, violencias»¹⁴. Todo esto y más, que disgustaba a Leandro Moratín y que satirizó en *La comedia nueva*, gustaba enormemente al público, no sólo al español, por lo que era habitual encontrar en los anuncios de las representaciones carteles como este de febrero de 1797, anunciando la función en Málaga de *Carlos V sobre Túnez* de Cañizares, que hacían hincapié en la presencia de aquello que atraía más al público: «No se omitirán los fuegos artificiales que se necesitan para el asalto de la Goleta e incendio de las naves» (Palacios, 1988, pág. 75).

Desde las primeras comedias heroicas que encontramos al comienzo del siglo en autores como los ya citados Cañizares y Zamora, se pasa, a través de piezas de carácter histórico como *Hay venganza que es clemencia* de Nicolás Martínez (1748, teatro de la Cruz), a producciones que propiamente pueden llamarse comedias militares. Son las obras que componen autores como

¹³ Zamora, en el prólogo a su edición de *Comedias* de 1722, escribió que con ellas quería «divertir tres horas al docto, engañar otras tantas al ignorante, enmendar los casos a la naturaleza, emprender de chistes la seriedad, vestir al uso del siglo la historia, fingir un solo cuerpo al caso y al episodio...».

¹⁴ Son reflexiones que proceden del *Viaje a Italia*, sobre comedias que vio allí. Sus opiniones se complementan con otras semejantes sobre comedias españolas, a cuya representación asistió en aquellos mismos escenarios (1867-1868, pág. 40).

Luis Moncín, Fermín del Rey (*Defensa de Barcelona por la más firme amazona*, 1792), Manuel F. de Laviano (*La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, 1785), Gaspar Zavala y Zamora (*La toma de Breslau; Carlos XII, rey de Suecia*, 1787, en tres partes; *Leopoldo el Grande*, 1789), Vicente Rodríguez de Arellano (*El sitio de Toro*, 1790), Antonio Valladares de Sotomayor, Luciano Francisco Comella (*M.^a Teresa de Austria en Landaw*, 1778; *Federico II, rey de Prusia*, 1788; *Luis XIV el Grande*, 1789; *El sitio de Calés*, 1790; *Catalina II, emperatriz de Rusia*, 1795; *Pedro el Grande, zar de Moscovia*, 1796; *Cristina de Suecia*, 1797) y otros. Las piezas de estos comediógrafos incluyen ya esos elementos sensibles de tanto gusto entre el público finisecular. Conviene recordar a este respecto que estos mismos dramaturgos fueron autores de numerosas comedias sentimentales, género que triunfaba en los últimos decenios del siglo.

El éxito de la comedia militar no evitaba, naturalmente, la crítica de los clasicistas que, contrarios como eran a la presencia de reyes y altos personajes en el teatro, no veían con buenos ojos su aparición en estas comedias, donde además se les ridiculizaba con bastante frecuencia. El *Memorial Literario* de junio de 1787 mostraba este malestar: «con hacer a los reyes graciosos, disponer una batalla en cada jornada, con el aparato de trincheras, estacadas, cañones y morteros, que aturdan las orejas a estampidos y diviertan la vista con fuegos de artificio; con ceñir las mujeres la espada y pelear con los más valientes campeones, enamorarse del primero que llega y despedirse con un dúo o un trío de gritos» se componía una de estas comedias. Además, como consecuencia de cambiar a menudo el referente nacional por otro extranjero, los personajes que aparecían ya no participaban de los códigos morales y de conducta tradicionalmente españoles, sino que incorporaban nuevas formas de relación más acordes con los tiempos que corrían, o se acercaban a modelos de conducta extranjeros, criticados por Moratín entre otros (McClelland, 1970, págs. 508-568), pero que se extendían por toda Europa. Si estos personajes suponían una alteración (o una modernización) de las normas de relación, también influían en los modelos literarios teatrales y en las formas de representar.

Según Emilio Palacios, este teatro, gracias a su distanciamiento histórico, permitía, «por semejanza, reflexionar sobre el presente, con permiso de la censura». Además se habría pedido a dicho teatro una dimensión didáctica y moral, «mientras que sus temas quedaban abiertos a hechos y costumbres sobre los cuales se pedía rigor en la expresión y una consideración en el tratamiento de los personajes de nobleza o reales» (1988, pág. 75; véase también Andioc, R., 1976, cap. II). La comedia militar, exaltadora de las hazañas patrias y de un tipo de valores de carácter militarista, tuvo una posibilidad de ahondamiento en el sentido al que se refiere Palacios al tomar la guerra de 1808 como fuente y excusa. Entonces pasó de ser un tipo de comedia que se apoyaba sobre todo en lo espectacular a, sin perder ese elemento, tener una dimensión de carácter político. Es el caso de algunas de las comedias de Zavala y Zamora (1762-1825?). *Aragón restaurado por el valor de sus hijos* se estrenó en Madrid en diciembre de 1790, siendo repuesta en agosto de 1808, y *Patriotas de Aragón* parece que se hizo con una idea muy concreta al hilo

de los hechos acaecidos en Zaragoza, estrenándose en Madrid en septiembre de 1808 para reponerse en 1812 (también en Sevilla) (Carnero, 1988, 1989a y 1989b; Fernández Cabezón, 1990, págs. 24-25, 145-146). Si esta última se basa en hechos contemporáneos, *Aragón restaurado* se centra en la época de la reconquista aragonesa, cobrando el argumento, en 1808, una dimensión significativa que seguramente no tuvo en 1790, cuando se estrenó.

Todo el teatro que hemos visto en este capítulo —sainetes, comedias de figurón, de magia, de santos, de jaques y bandoleros, y militares— tiene relaciones con el teatro áureo español, pero todo él sabe generar, partiendo de esa base, un tipo de comedia a la medida de los nuevos gustos dieciochescos. A veces se dice que el público no había variado respecto al del siglo XVII, que sus preferencias seguían siendo las mismas y que por ello el teatro popular del siglo XVIII no es más que una continuación degradada de aquél. Cualquiera que haya leído las comedias que se escriben a lo largo del XVIII habrá observado el cambio progresivo que se da en ellas, ya se atiende al lenguaje, a la versificación, a los temas, e incluso, más tardíamente, a la estructura de la comedia. Partiendo, como se ha señalado, de una herencia concreta y de una forma de hacer teatro basada en el *Arte nuevo de hacer comedias*, que acabará apartando la herencia barroquizante de Calderón, los autores se ocupan de satisfacer las expectativas del público encuadrando su producción en la tradición teatral española, pero actualizando dicha tradición. El teatro, más que cualquier otro género literario, necesita para sobrevivir, y sobrevivir con éxito, estar atento a los cambios sociales, pero también a los giros estéticos del momento. Así es como algunos de los principios críticos de la Ilustración pasan al teatro de éxito, porque el teatro hace suyo aquello nuevo que le puede servir para satisfacer las demandas del público, y así es como algunos preceptos del clasicismo producen su efecto en dicho teatro.

Los autores que escriben en los últimos decenios del siglo: Valladares, Comella, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano, Enciso Castrillón y otros, pero éstos principalmente, intentan en su teatro un «mixto» que armonice la tradición estética heredada con las novedades. Son aventuras que no siempre terminan bien porque esas posturas estéticas tienen soportes ideológicos que chocan entre sí. Sin embargo, no es infrecuente encontrar entre esos autores, denostados por Moratín, Cotarelo, Menéndez Pelayo y otros, obras de feliz acabado, y sobre todo obras en las que brilla un poderoso sentido del hecho teatral, del que están muy faltas las producciones clasicistas, y que es, sin embargo, el germen necesario para el éxito de cualquier obra. En una época en que el teatro comienza a separarse de la poesía en cuanto género literario, convirtiéndose en expresión autónoma, debemos valorar más a estos autores, a los que en gran medida se debe dicha autonomía.

5.3.6. Escenografía, tramoya y espectacularidad

A lo largo de este capítulo se ha aludido numerosas veces a la cualidad visual y espectacular de este teatro. El cambio que llevó desde oír la comedia hasta verla comenzó a finales del siglo XVII con la representación de obras mitológicas, zar-

zuelas y óperas que dejaban mucho espacio a la música —elemento imprescindible y siempre constante en el teatro del siglo XVIII (Cotarelo, 1917, 1934; Martín Moreno, 1985, págs. 341-414)— y a los efectos visuales y sonoros. Grutas, cuevas, terraplenes, ángeles, nubes, levitación de santos, fuegos de artificio, etc., tuvieron un desarrollo considerable en esa época en el teatro cortesano. Paulatinamente, el uso de esos recursos y de tramoyas y bastidores fue pasando a los teatros populares, es decir, a los teatros municipales, y el público, que siempre había gustado de lo espectacular, como muestran, entre otros, Cervantes en el prólogo a sus comedias y Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*, empezó a divertirse viendo lo que antes sólo se le narraba en largos monólogos.

La aportación escenográfica llevada a cabo por los arquetipos italianos (Arróniz, 1977; Shergold, 1967) sirvió para desarrollar las posibilidades de la comedia y de la propia representación. A los escenarios españoles llegan máquinas y trucos que sirven para hacer una representación más realista. Porque hasta las transformaciones de las comedias de magia o los vuelos inverosímiles se quieren verificar de la forma más veraz posible para que produzcan en el espectador un efecto de autenticidad. De ese modo, las acotaciones se vuelven muy detalladas. Son párrafos descriptivos útiles para aprender técnica y carpintería teatral y que hoy, cuando no tenemos prácticamente ningún ejemplo de aquella escenografía, nos sirven además para recomponer aquellas posibles puestas en escena. Este realismo detallista tiene muchos ejemplos sorprendentes, uno de ellos se encuentra en la comedia *Marta la romarantina*: telón de calle, dos bastidores laterales y «un cadalso con su escalera». En él, una silla en la que se sentará Marta. El respaldo de esa silla oculta una figura semejante a la de la protagonista, «imitada con toda propiedad». A una señal, se ocultará la figura real mediante el giro de la devanadera y aparecerá la imitada,

a la que llegando a cortarle la cabeza, se dispondrá que esté con tal arte, que al llegar el ejecutor a darle el golpe, se queda con ella en la mano, y se procurará que la circunferencia de la garganta esté guarnecida de unas madejas de seda floja encarnada que figuren sangre, las que han de estar recogidas en el centro de la garganta, para que al arrancar la cabeza caigan a su plomo; y para lograr este fin se le pondrán unos plomillos a las puntas, cuyo peso embarazará se queden rebujadas (segunda parte, jornada tercera).

Como se ve, el detallismo no puede ser mayor. El conocimiento de los trucos teatrales por parte del autor nos muestra que estamos ante un verdadero hombre de teatro, que además sabe cuáles son los momentos que agradan al público y procura hacerlos de modo que no quede insatisfecho.

Pero a este desarrollo de la escenografía debemos también el que se comenzara a hacer acotaciones en la comedia. El deseo de realismo lleva a que, a veces el autor, a veces el director de la representación, señale la forma en que el actor debe interpretar aquellos versos que le toca decir, o la actitud que ha de tomar ante los hechos espectaculares a los que asiste. «Con eficacia» fue una de las fórmulas que se acuñó por entonces para significar un modo de interpretar emotivo y comunicativo. El actor, en medio de tanta tramoya y tanto aparato, debe

moverse y actuar de un modo distinto a como lo hacía cuando la puesta en escena apenas incluía algún mueble en el escenario.

En el desarrollo de la escenografía tuvo importancia la labor que Farinelli llevó a cabo en los teatros cortesanos. Carlo Broschi (*Farinelli*) llegó a Madrid en 1737 y se encargó de las óperas que se representaron en los Caños del Peral, en el Buen Retiro y en otros teatros palaciegos. Su influencia fue enorme hasta que subió al trono Carlos III, época en la que debió abandonar España acusado de sobrepasarse en sus atribuciones. Leandro Fernández de Moratín, sin embargo, desmiente este extremo, observando, por el contrario, su gran pericia y talento escénicos. Farinelli organizó las fiestas reales en el Retiro, en Aranjuez y en Madrid. No sólo se ocupó de lo teatral, sino que también se hizo cargo de «las serenatas que se cantaban por el verano en Aranjuez, los embarcos nocturnos en la escuadra del Tajo, las iluminaciones, los fuegos de artificio», etc. Los gastos de todo esto eran enormes, como se cuida de señalar el mismo Moratín, pero mucho de ello pasaba a los teatros públicos, ya fuera como motivos que imitar, ya como materiales que se utilizaban: trajes, muebles, ejércitos con caballería, elefantes, máquinas de guerra. Lo cortesano, lo «culto», influía también sobre el gusto popular.

A lo largo de los siglos las convenciones escénicas se habían ido afirmando, de manera que el público conocía el significado de los distintos elementos que servían para indicar el lugar en el que se desarrollaba la escena. Los teatros populares del siglo XVIII pasan de tener simples telones pintados, siempre iguales, a dotarse de bambalinas y otros elementos necesarios para representar las comedias de teatro, aquellas de vistosa escenografía. A mediados de siglo, pintores como Luis González Velázquez, su hermano Alejandro y otros italianos consiguen que en Madrid se tengan mejores decoraciones. Los teatros madrileños volvieron a mejorarse en este aspecto en 1767 con la reforma promovida por el conde de Aranda, que dotó de bastidores y telones nuevos a los teatros, pero esta reforma no sirvió de mucho, ya que la actividad reformadora no fue continuada, y telones y bastidores pronto se encontraron en el mismo estado miserable en que estuvieron los precedentes. Como recuerda Emilio Palacios, con esta reforma se creó un fondo de decoraciones, destinado a mejorarlas continuamente, pero sus cantidades se desviaron a otras utilidades (1988, págs. 325-345).

En la temporada 1776-1777 se volvieron a renovar los decorados madrileños e incluso se estableció un reglamento que regulaba las obligaciones de los directores de compañía y del guardarropa. La orden, del corregidor Armona, detallaba qué era lo que cada uno de ellos debía reunir respecto a los instrumentos necesarios para representar: alfombras, taburetes, sillas, candelabros, garrotes, coronas, libros, tapices, rejas, cabezas de animales varios y muchas otras cosas debían formar «el hato del cómico» (véase el reglamento en Armona, 1988, págs. 319-328; Cotarelo, 1904, págs. 666-671; Dowling, 1970, págs. 227-238). Además de esto, en cada teatro madrileño existía un tramoyista encargado de suministrar las decoraciones necesarias, pero, según un discurso enviado en la década de los ochenta al corregidor Armona, la existencia de estos tramoyistas no solucionaba nada, pues eran hombres sin cultura que no sabían acomodar las decoraciones a las necesidades de cada obra. De modo que era frecuente encontrar el mismo decorado tanto para una comedia que se desarrollaba en la India como

para otra que transcurría en Grecia. Los mismos atributos tendría el dios Júpiter que Brahma. Pero además, el tramoyista, una vez terminado su trabajo, recogía las decoraciones y se las llevaba a su casa, en vez de dejarlas en el teatro para enriquecer los fondos, y así quedaba «el teatro con los mismos enseres que antes y vuelve la escena a su primer estado de indecencia» (Armona, 1988, pág. 298).

Así pues, ante esta situación de abandono, que era muy común —por ejemplo, era frecuente que, por detrás de los telones se viera la lámpara del apuntador, o a los ayudantes de un lado para otro, consiguiendo efectos indeseados—, provocaba la burla y la protesta de algunos sectores del público y de la crítica. Porque si los autores buscaban el realismo en la representación, en la puesta en escena rara vez se lograba «en el espectador aquella ilusión encantadora que le induce a creer como verdad la sola representación de un hecho las más veces fabuloso» (*Ibíd.*, pág. 298).

Pietro Napoli Signorelli nos dejó en su *Storia* una descripción del estado de las decoraciones en los años setenta. Su primera imagen es mala, con un teatro a base de cortinas, pero después a esas cortinas les suceden unas vistas bien pintadas y convenientes a la acción que adornan. Napoli publicó su libro en 1777 y seguramente alcanzó a ver o tuvo noticia de la reforma de Aranda, de la que se hace eco en su obra. Tanto sus noticias críticas como las que ofreció Agustín Montiano y Luyando en el segundo *Discurso sobre las tragedias españolas* (1753) se encuadran en un marco más general que estudia el estado de la representación en España, señalando los defectos más corrientes. Montiano, que sigue las propuestas escenográficas señaladas por preceptistas clásicos como Pinciano y González de Salas, se apoya también en Luzán y Riccoboni para hacer las observaciones más cercanas al aspecto escenográfico. El director de la Academia de la Historia enfoca este asunto desde un punto de vista clasicista y denuncia los errores que después serán repetidos por otros preceptistas. Da incluso una noticia interesante sobre la figura del apuntador, que en algunas ocasiones se encontraba ya, no a los lados del escenario o detrás, sino dentro de su hasta hace poco tradicional concha. Montiano es partidario del uso de la tramoya cuando es necesaria, y por ello apoya las reformas que se hicieron en los coliseos, que regularizaban la escena y hacían más factible la verosimilitud de la representación. Recordemos que en 1743 se levantó de nueva planta el teatro de la Cruz, siguiendo los planos de Juvara, y que el teatro del Príncipe se había reformado dos años antes. El *Discurso* de Montiano es un útil tratado sobre el estado de la declamación a mediados de siglo.

A pesar de las alabanzas que Montiano dedicó a las mejoras de los teatros, la impropiedad en la escenografía y las tramoyas continuaba, y son muchos los que lo denunciaban. En la *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas*, Jovellanos se hace cargo del estado lamentable de los teatros madrileños y por extensión de los españoles: «¿qué será de los demás teatros de España?» (1975, pág. 139). Algo semejante hizo Samaniego en el conocido artículo que publicó en *El Censor*. Reconoce que, si se ha de hacer algún vuelo o algún efecto, el espectador estará viendo los instrumentos que deben servir para llevarlo a cabo durante bastante tiempo antes de que se verifique: «verá vuestra merced un cuarto de hora antes la enorme maroma en que ha de ser enganchado [en este caso un burro], y otro tanto tiempo estará abierto el boquerón que ha de vo-

mitar algún encantador o algún diablo. El ruido de las cuerdas, el golpeo de los contrapesos, el ruido de las ruedas y poleas, y toda la faena de los diestros maquinistas, se perciben por lo menos desde las cuatro bocacalles» (1786, pág. 175). Así pues, y aun contando con la posible exageración de Samaniego, se comprende que el público no tomara en serio prácticamente nada de lo que veía sobre el escenario.

Hay muchos otros ejemplos de lo desvinculado de la decoración y de lo poco afortunado de los efectos escénicos: boquetes en los bastidores que permitían ver a los actores y a los encargados de la maquinaria manipulando o charlando mientras en la escena se desarrollaba la comedia, decorados impropios del lugar de la acción y telones repetidos en una obra y otra. Con mucha frecuencia, por ejemplo, aparecían animales en escena, necesarios para la acción de la obra, pero también aparecían otros, fingidos, a los que sobraba un par de piernas, o ángeles a los que sólo se veía los pies (Armona, 1988, págs. 59-63). Sin embargo, esta falta de ilusión escénica o de verosimilitud no siempre le importaba al público. Tomás de Iriarte comenta en *Los literatos en Cuareisma* que a grandes sectores de la asistencia lo que les gustaba era precisamente eso, que hubiera efectos, pero sobre todo, poder descubrir cómo se realizaban los trucos. De hecho, el supuesto vecino de Móstoles que acude al teatro, y le sirve para criticar el estado de la escena, mira a los diferentes lugares del escenario buscando signos de que verá una comedia de teatro: busca escotillones, terraplenes, «cuerda o maroma..., carrillo de pozo de que pueda inferir algún vuelo» (1805, pág. 73). Vuelos que a veces se realizaban entre el escenario y algunos lugares destinados al público.

Pero, a pesar de estos inconvenientes y defectos, el público seguía llenando los teatros cuando había comedias que prometían fuegos de artificio, transformaciones, sorpresas. Poco a poco, aunque no de forma progresiva, se fue mejorando la puesta en escena. De los días 11, 12 y 13 de julio de 1788 es un interesante artículo, firmado por J. T. O., titulado *Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y a sentir*, publicado en el *Diario de Madrid*. En él, su autor se hace eco de los efectos que produjo la buena aplicación de la perspectiva en el teatro. Sus palabras son interesantes por ser las de un espectador que nos explica de qué forma se produce en él el efecto de la ilusión escénica mediante las convenciones teatrales, es decir, mediante el «arte de dar enormes distancias a los objetos ceñidos a un estrecho y determinado sitio; aquel arte de destacar en un liso telón, bosques, peñascos, puentes, palacios y fuentes, con distancias que el ojo del espectador debe medir por centenares y aun por millares de pasos; aquel arte de dar altura y amplitud al foro sin darle mayor capacidad real; aquel arte de transportarnos en un silbido de una cortina a la vista de un rústico y enriscado terreno, o de una espaciosa playa, o de la clausura de la majestuosa tienda de Tamorlán al sereno y fresco cielo de un jardín real; aquel arte de ensanchar los lados del escenario con la variedad y contraposición de los objetos de los bastidores. Yo estaba hecho a ver seis pinos a la derecha y otros seis a la izquierda, cuatro pilastras a un lado y otras cuatro al otro lado. Esta especie de uniformidad, además de no regalar ni excitar la vista, no comunica grandiosidad».

El autor, quizá José Ortiz, traductor de varios tratados sobre arquitectura y

sobre teatro, continúa haciendo un análisis detallado de las diferencias existentes entre el antiguo modo de hacer y el nuevo, mucho más sugerente.

Pero no se queda sólo en la pintura. También trata sobre la luz, sobre efectos que se pueden lograr combinando iluminación y pintura. Es partidario, finalmente, de que la decoración no limite la imaginación del espectador y sea, por tanto, sugestiva: no se debe «cerrar la puerta al deseo del espectador, [se debe] dar más campo y ejercicio a la imaginación [...], conviene hacer trabajar al deseo, lo que causa un continuo y nunca saciado placer». Para que esas decoraciones sean sugestivas da una serie de trucos y soluciones ingeniosas que demuestran, por un lado, grandes conocimientos de técnica pictórica, y por otro, un buen conocimiento de cómo funciona la imaginación.

El valor del testimonio de este español que quiere enseñar a ver y sentir la comedia, con título harto significativo para la fecha en que se publica, es enorme, porque, como él mismo reconoce al final, habla como un espectador sensible que quiere comunicar «las impresiones que recibe su alma, y que reciben otros muchísimos sin saberlo explicar» (Muñoz Morillejo, 1923).

Un testimonio complementario de éste pero en bastantes puntos distinto es el que se publicó dos años después en el *Diario de Madrid*, los días 14 y 15 de enero de 1790, con el título *Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los dramas*. Su intención es normativa y se encuadra, aunque no lo cite, en la misma línea que el texto de Montiano. Con las decoraciones se debe buscar «la sencillez y verosimilitud del estilo de los antiguos» y el destierro de los abusos en el «estilo y práctica de algunas decoraciones teatrales». Asimismo, considera que «debían desterrarse de la escena los dramas de encantamiento» porque hay en ellos vuelos, transformaciones repentinas, aparecimientos «y otras mojigangas de este jaez». Como el autor del anterior trabajo, se detiene a reflexionar sobre la iluminación, aunque su punto de vista es distinto. Hay mucho abuso en la iluminación de tramoyas y transparentes, y perspectivas con muchas arañas, candilejas y lamparillas, lo que era verdad, pues el gasto en cera era altísimo. El anónimo autor de este artículo se para a darnos noticias sobre los efectos luminosos y sonoros a base de pólvora y pez para lograr relámpagos, llamas del infierno, estampidos de cañonazos, detonaciones, etc. Todo ello es igualmente exagerado y peligroso por la posibilidad de provocar un incendio. A su autor, en realidad, no le gustan ni las tramoyas ni las decoraciones.

En cualquier caso, estos artículos, ya sea de un modo constructivo, ya crítico, nos dan la evidencia de que la escenografía, el uso de tramoyas, bambalinas, efectos sonoros y visuales, había llegado a ser frecuentísimo y necesario en los teatros e incluso (o por tanto) un asunto necesitado de reflexión y reglamentación estética, como en el caso del segundo artículo (algunos ejemplos de este desarrollo en Caldera, 1983, 1986; Carnero, 1989a).

Los comediógrafos, sabedores del agrado que producía en el público todo lo que tenía ver con los efectos y trucos, se empeñaban en que éstos salieran bien (recuérdese el ejemplo de *Marta la romarantina*), y en sorprender: «Todo bien iluminado y vistoso [...] lo mejor y más pomposo que pueda ser [...] Ruido de terremoto grande, todos se quedan admirados.» Éstas son algunas de las coletillas más frecuentes que se pueden encontrar en estas comedias. Por lo general, junto

a la explicación de un efecto, se detalla cuál debe ser la actitud de los actores. Como ya se ha señalado, las acotaciones escénicas nacen al amparo de estas descripciones de efectos y tramoyas. La importancia que se daba a la buena realización de las transformaciones, vuelos y demás efectos, ya fueran sonoros o visuales, se evidencia cuando se consultan los ejemplares de comedias que utilizaron los propios cómicos o los apuntadores. En ellos se encuentran «Avisos» que detallan qué actores debían intervenir en las mutaciones, en qué momento debían hacerlo, cómo y con la ayuda de qué tramoyistas (Álvarez Barrientos, 1987a).

De la observación de las tramoyas y de los efectos más frecuentes se concluye que existía una tipología conocida por autores y tramoyistas, como también por parte del público. Cadalsos, plazas, jardines, grutas, tormentas, marinas, bosques y selvas, carros triunfales, desfiles, infiernos, retablos, salones, templos, transformaciones repentinas, vuelos, batallas, son algunos de los más frecuentes escenarios y efectos que se repiten en las comedias de teatro. Y aunque el autor con bastante frecuencia detalle cómo quiere que se haga en cada caso concreto, es también habitual encontrarse con muletillas al estilo de «como se sabe, como se conoce, como se acostumbra». En otras ocasiones, el escritor deja al albedrío del escenógrafo cómo hacerlo, según las posibilidades del teatro en el que se representará.

Algo parecido sucede con la caracterización de ciertos personajes, cuya imagen es de todos conocida. Suele ser el caso de dioses, santos, figuras alegóricas como las virtudes o los vicios, y aquellos personajes que son protagonistas de algún romance. En estas ocasiones el comediógrafo no se detiene a describir, sino que remite a la imagen que todos conocen. «Como en el romance» es la expresión habitual para estos casos.

El teatro se aprovechó del desarrollo de la técnica y de la ciencia. Tanto desde el punto de vista de la utilización de aquellos adelantos que podían servir para la mejor puesta en escena, como con la inclusión en las obras de autómatas, linternas mágicas, sombras chinescas, etc. (Álvarez Barrientos, 1983, págs. 15-19, 56-71). La atracción que ejercían estas manifestaciones provocó que se hicieran espectáculos autónomos a base de linternas, sombras, máquinas reales, fuegos de artificio, tomas de castillos o playas (estas últimas en plazas de toros). Solían verificarse en casas privadas o en la calle. Suponen la desgajación de aquellos elementos que llevaban al público a los teatros y su conversión en diversión simple y autónoma, despojada de cualquier otra intención artística o cómica. Estas manifestaciones teatrales, parateatrales o simplemente de teatro callejero se desarrollaron mucho en el siglo XIX, pero tienen su origen en el XVIII (Álvarez Barrientos, 1987b; Varey, 1972). Los que pedían permiso para exhibir estas diversiones públicas solían hacer hincapié en el valor cultural de su ocupación, pues, además de utilizar las nuevas técnicas científicas para construir sus artefactos, eran divulgadores culturales. En 1819, Morales Sotomayor, al pedir el permiso de exhibición, señalaba que «para que los descubrimientos sean verdaderamente útiles han de redundar en beneficio del género humano, y por lo mismo no pueden considerarse como patrimonio de individuos determinados, sino comunes a todos los hombres» (documento 132 de los recogidos por Varey, 1972).

Lo escenográfico pasa, con estas exhibiciones, de ser algo accesorio aunque importante, a ser la causa y razón única. Por otra parte, desde el punto de vista teatral, la potenciación de la escenografía supuso el despegue del teatro como

género diferenciado del otro al que perteneció todavía durante algún tiempo (al menos en las Poéticas): me refiero a la poesía dramática. La escenografía conseguiría en España un enorme desarrollo a lo largo del siglo XIX, especialmente en Madrid y Barcelona, al amparo de grandes pintores, pero también gracias a la representación constante de óperas y comedias de magia de autores como Hartzenbusch, Grimaldi o Bretón (Brave, 1986; Muñoz Morillejo, 1923).

5.4

El teatro musical

5.4.1. Ópera, zarzuela y comedia con música en el reinado de Felipe V

«Las comedias —escribía Torres y Villarroel en 1727— ya no las hacen los poetas, sino los músicos, hortelanos y carpinteros». En efecto, al menos en lo que a la música respecta, ésta va a estar omnipresente en el espectáculo teatral dieciochesco, ya se ofrezca en la forma de comedia con música, de ópera, en la de «fiesta palaciega» o en su versión de zarzuela. Tal presencia no se lleva a cabo sin que paralelamente no se desarrolle también una polémica teórica acerca de la primacía de la música o de la palabra en el espacio teatral, y sobre todo, sin que tal expansión de lo musical no termine afectando hondamente al sistema de representación en sí, a los lugares donde ésta se lleva a cabo e, incluso, al tipo de espectadores que esta diversión reclama.

A esa misma altura de 1727, la música teatral, como mera supervivencia de la vieja zarzuela mitológica del reinado de Felipe IV, como acompañamiento de todo tipo de comedias o introducida en la misma Corte de Felipe V en forma de nuevo espectáculo operístico concebido a la italiana, era abiertamente criticada desde posturas morales como la que representa Feijoo¹⁵ o desde la perspectiva de la falta al decoro y a la verosimilitud que le reprochará Luzán en su *Poética*¹⁶.

¹⁵ «Como si no bastara —escribe Feijoo— para apear las almas ver en la comedia pintado el atractivo del deleite con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno se confeccionaron la retórica y la poesía con la música» (*Música en los templos*, 1727, I, disc. XIV, pág. 288). Martín Moreno (1981) ha señalado, sin embargo, un cambio de actitud de Feijoo hacia la música escénica, cambio que está ya consolidado en la década de los cincuenta y que se refleja en la Carta I del tomo IV de las *Eruditas* (1750), titulada significativamente *El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la Tierra el noviciado del Cielo*.

¹⁶ «La Música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, particularmente en nuestros tiempos, en que ya no se usa el coro de los antiguos. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará y deleitará más una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros que todo el primor de la música» (Ignacio de Luzán, 1737, pág. 385).

La polémica teórica sobre la música teatral no se desarrollará, sin embargo, en el terreno moral, sino, antes bien, en el de la teoría general de la estética, y es entonces, en ese espacio, donde se produce el proceso de dignificación ilustrada del lenguaje musical escénico, en una línea que se verá profundizada a lo largo del siglo por Eximeno, y su reflexión acerca de las ventajas y propiedad de la lengua española para el canto¹⁷, por Esteban Arteaga¹⁸ y por supuesto por Iriarte mismo también (1779), a los que en cierto modo había precedido Jovellanos con su concepto del teatro como propio «domicilio de todas las artes». En esta nueva comprensión del hecho teatral, la música instrumental se utiliza para preparar al espectador, captando su atención, mientras que la música vocal se emplea para el desarrollo a fondo de «los afectos» que el texto contiene (León Tello, 1974, págs. 423-440).

La vinculación entre las formas dramático-musicales y el espacio físico e ideológico cortesano, si efectiva a lo largo de la segunda mitad del siglo xvii, se incrementa poderosamente con la instalación de Felipe V en Madrid a partir de 1703. Los avatares de la monarquía van a ser celebrados mediante fiestas cortesanas que se secuencian a lo largo del período de la Guerra de Sucesión (1700-1715), en un intento político de reafirmar simbólicamente el poder de la casa real borbónica. La proclamación del monarca (1700), las entradas triunfales en Madrid (1701, 1704, 1706, 1710), el viaje a Cataluña (1701), la entrada de Nápoles (1702) y los nacimientos y bautizos de los infantes, Luis (1707) y Felipe Pedro Gabriel (1712), están llenos, como ha estudiado P. Pedraza (1987), de desarrollos parateatrales en los que la música, la música escenificada, juega siempre un papel fundacional.

El período napolitano había marcado en el rey una afición desmedida por el género híbrido de canto, recitado y declamación escénica. Del propio Nápoles procede la primera compañía que el 25 de agosto de 1703, en el coliseo del Buen Retiro, pone en pie *El pomo de oro para la más hermosa*, probablemente la misma ópera de Cesti que había sido ya utilizada en otra ocasión áulica: el matrimonio vienés del emperador Leopoldo con la infanta Margarita Teresa. En el desarrollo de la representación, el dios Mercurio se convertía en un famoso personaje de la comedia italiana llamado Trufaldín.

¹⁷ Antonio Eximeno defiende esta idea en 1796, tomo III, donde escribe: «La lengua española, después de la italiana, es sin duda la más musical; y aunque no tiene la melodía que ésta, no obstante está llena de armonía natural. Las palabras son de bella proporción, y aun cuando no traspasen el corazón, son bastante sonoras para deleitar el oído.» Una profundización técnica de estas calidades de la lengua española para ser musicada puede encontrarse en el capítulo V («Ventajas de la lengua española para el cántico») de la que es la primera historia de la ópera española, el texto anónimo de 1828 que citamos en la bibliografía. Para los aspectos más generales de este problema, véase Louzano Pardo, 1980.

¹⁸ En el capítulo VII —«Ideal en la música y en la pantomima» de Arteaga, 1943— leemos: «La belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman ópera, último esfuerzo del ingenio humano...» (pág. 104). El jesuita Esteban de Arteaga es el autor también de un tratado histórico sobre el teatro musical: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bolonia, Carlo Trenti, 1783. Sobre la estética musical de Arteaga, véase también Batllori, 1944.

A partir de entonces, la compañía lírica italiana sería conocida popularmente como «Los Trufaldines».

La compañía, con la protección de Felipe V, alterna durante el período 1703-1713 sus representaciones en el Buen Retiro con espectáculos líricos (ópera italiana) y dramáticos (*Commedia dell'Arte*), ofrecidos a un público popular, primero en un local de la calle Alcalá y, a partir de 1708, en un espacio próximo a los antiguos lavaderos de los Caños del Peral. Su éxito en los dos terrenos y la competencia clara establecida con la compañía madrileña de la Cruz y el Príncipe marcan ya el comienzo de la polémica casticista, que no va a abandonar en ningún momento el desarrollo del teatro musical a lo largo de la centuria.

Junto a la ópera al modo italiano, convive una versión nacional de este género que, conocida con diversos nombres desde la época del estreno lopesco de *La selva sin amor*, bajo el genérico de «zarzuela» va ahora a intentar convertirse con los Borbones en el espectáculo cortesano que siempre por antonomasia fue para los Austrias. Superando las dificultades que hasta ese momento el uso del italiano imponía como idioma oficial de la Casa Real, en 1707, con ocasión del nacimiento del príncipe de Asturias, futuro Luis I, las compañías «nacionales» del Príncipe y de la Cruz representan *Todo lo vence el amor*, zarzuela mitológica atípica, por cuanto tiene tres actos (Cotarelo y Mori, 1934, pág. 4).

Los espectáculos de este tipo, a veces conocidos también en la Corte como «fiestas de música», incrementan su presencia en el palacio del rey Felipe V. En 1708 se estrena en el coliseo del Buen Retiro la zarzuela *Ícaro y Dédalo* con libreto de Melchor Fernández de León; ese mismo año, con motivo de nuevo de una efeméride real, se presenta *Decio y Heraclea* del conde de las Torres, al tiempo que, para la onomástica del propio rey, José de Cañizares ve estrenada en palacio su *Acis y Galatea*, zarzuela que presenta la primera partitura musical de entidad propia entre las de este género, obra de Antonio de Literes¹⁹.

Este primer momento de la introducción del género en la Corte borbónica está marcado por su dependencia con respecto a las fórmulas ensayadas por la zarzuela del xvii. En general, los argumentos procedían de la mitología clásica, ofreciendo una suerte de metáfora de la institución monárquica bajo un tono grandilocuente e hiperbólico, que servía para marcar muy bien lo que se entendía como la primacía del texto sobre la partitura musical.

En lo estrictamente musical de esta zarzuela, el género lírico español seguía siendo un reflejo de lo que había sido en el siglo xvii, caracterizado por una asimilación de la música popular y por un marcado acento italianizante. Es en las partituras de Sebastián Durón, el músico de la Real Capilla que realiza la transición entre el xvii y el xviii, donde se observa más claramente la mezcla de las

¹⁹ Da cumplida noticia de estas representaciones Emilio Cotarelo y Mori, 1917, págs. 25-40. La colaboración de Antonio de Literes con José de Cañizares abarca, según Martín Moreno (1983, págs. 387-388), además de *Acis y Galatea*, por lo menos otras dos zarzuelas: *Con música y por amor, hasta lo insensible adora* y *El estrago en la fineza: Júpiter y Semele*. En 1723 José de Literes estrena, con otro autor teatral famoso, Zamora, la zarzuela *Celos no guardan respeto*.

formas italianizantes y de las más tradicionales españolas características de la zarzuela mitológica, que se abre además a una progresiva introducción de recitativos de *ritornellos* y de arias a la italiana²⁰.

En estos primeros años del siglo XVIII, el estilo operístico italiano tiene también en Barcelona, en la corte austracista del Archiduque, un núcleo de expansión poderoso que concluirá por completo con la derrota del pretendiente. Las fiestas cortesanas, celebradas en el año 1708 a raíz del matrimonio del archiduque Carlos, incluyen cantatas escénicas y óperas que tienen como marco privilegiado el salón de la Lonja del Mar. La obra de más éxito, la *Dafni* de Manuel Rincón de Astorga²¹, lo es no sólo por la calidad del libreto y de la música, sino muy en especial por la nueva concepción escenográfica en la que trabajan los Bibiena²².

En otras zonas de la periferia, alejadas de las estructuras cortesanas y, por tanto, de los espectáculos operísticos de gran calado, se asiste por aquellos primeros años al desarrollo del acompañamiento musical, tanto de comedias que provienen de los autores del Siglo de Oro como de aquellas otras de los dramaturgos de comienzos del siglo XVIII²³. E incluso una derivación de la pasión melómana fuera de nuestras fronteras se produce también con ocasión de las «fies-

²⁰ La etapa de Durón como compositor de dramas musicales «a la española» o castellanos, en el siglo XVIII, es relativamente corta, ya que comprende de 1700 a 1716. Sus obras, relegadas en el espacio cortesano por la primacía del gusto italiano, son representadas en casas de aristócratas como el conde de Salvatierra, y en los teatros públicos madrileños, como sucede con su «comedia música» titulada *El imposible mayor, en amor le vence Amor*, con texto de José de Cañizares, o la propiamente llamada zarzuela de Zamora *Veneno es de amor la envidia*, donde respondiendo al gusto del público español se suceden puntualmente las arias al estilo operístico italiano y las partes declamadas. El papel de Sebastián Durón como introductor del estilo italiano fue en su momento duramente criticado por Feijoo: «Ésta es la música de estos tiempos con que nos han regalado los italianos por mano de su aficionado el Maestro Durón, que fue el que introdujo en la música de España las modas extranjeras» (*Música en los templos*, pág. 303; sobre el compositor, véase especialmente Martín Moreno, 1972). Una descripción de la última ópera genuinamente española antes de la invasión de la corriente italiana, musicada por Sebastián Durón y titulada *Ópera scénica, deducida de la guerra de los gigantes*, puede encontrarse en López Calo, 1983, págs. 187-188. Para el estudio de la etapa «seiscentista» de Sebastián Durón y su vinculación a la corte austracista como músico de cámara de la melómana Mariana de Neoburgo, véase Becker, 1989.

²¹ Rincón de Astorga escribió también gran número de «cantatas humanas», en italiano y en español, un tipo de composición bastante cultivado en Barcelona durante el reinado del archiduque Carlos (Carreras y Bulbena, 1920, págs. 8-13).

²² Es Ferdinando Bibiena (1657-1743), el fundador de la dinastía de los escenógrafos, quien se traslada a Barcelona. Los diseños teatrales de esta dinastía, junto con un pequeño estudio introductorio, pueden verse en Hyatt Mayor (ed.), 1964.

²³ Muchas de las obras con acompañamiento musical que las compañías estrenan a comienzos de siglo en las capitales de provincia están recogidas en los manuscritos de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena estudiados por J. Subirá (1949) y por Stein (1982). Para conocer el desarrollo de la música teatral (que no incluye la ópera en estos primeros años del siglo XVIII) de una ciudad prototípica de provincias, véase Virgili Blanquet, 1985.

tas españolas» conmemorativas del ciclo vital de la familia real española, que son concebidas claramente a modo de instrumento de la política propagandística de una dinastía que luchaba por consolidarse dentro y fuera del país. Las máquinas de la hacanea, la representación de serenatas, las mascaradas y otros tipos diversos de «aparatos de celebración» llevados a cabo en Roma, Nápoles, Parma, Milán y Palermo constituyen una prolongación curiosa de nuestro tema, hoy bien conocido gracias a los trabajos de Moli Frigola (1988, 1989).

En 1714, con la llegada a Madrid de la nueva esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio; con la disolución de la primera compañía italiana con protección real; con el progresivo aumento de la influencia italianizante y el virtual final de la primera etapa que en el drama musical en castellano había dado la colaboración de dos músicos de la Real Capilla, Durón y Literes, con dos dramaturgos prolíficos, Cañizares y Zamora, se puede dar por cerrada una primera etapa de la evolución de la «comedia de música» en nuestro país.

En adelante, una acción estatal más organizada va a proceder a sucesivas reformas cuya finalidad es, primero, la de asegurar la magnificencia y, como se decía en la época, la «virtud» y bondad misma del espectáculo musical en la Corte. Al tiempo se abre, paralelamente, un espacio también público, popular, para el disfrute de lo que el melodrama ha llegado a representar en estos comienzos de siglo.

En 1716, bajo la protección del duque de Alberoni, se institucionaliza en Madrid, en los terrenos de los Caños del Peral, la presencia de una nueva compañía italiana, en parte formada con los restos de la llamada «Los Trufaldines». Consagrada a las representaciones operísticas fundamentalmente, los privilegios que para este fin concede a la compañía Alberoni chocan ya abiertamente con los intereses tradicionales de las compañías nacionales del Príncipe y la Cruz, al tiempo que suponen también un cambio brusco en lo que es el régimen habitual de impuestos y patronazgos que Ayuntamiento y hospitales ejercen sobre el teatro de ese tiempo.

Puede decirse que el tipo singular de representación que conocemos bajo el nombre de ópera viene a modificar la realidad íntegra del sistema escénico, ello por cuanto, además, desde las instancias de poder se toma una opción claramente decidida a favorecer este tipo de espectáculo, en perjuicio de todos los demás. Se trata, en definitiva, de una operación que tiene como objetivo configurar el nuevo sistema de valores, el nuevo gusto, el «Buen Gusto» (Gállego, 1987). El lenguaje escénico, híbrido de música y palabra, se va articulando en esta época bajo el amparo del poder civil que representa la monarquía y su entorno. Mientras, el contenido plástico y emocional del teatro musical reitera una temática que, como ha escrito Tovar (1987), «testifica en favor del Príncipe, de la exaltación política que se vive en los fastos nacionales de la demostración de estatus y poder. El texto condensa una inagotable fuente de símbolos y de imágenes que transfiguran la trivialidad cotidiana y consolidan a la clase dominante que a través de él expresa su ideología».

Este proceso, dirigido administrativamente por la figura singular del conocido como «juez protector» y, al tiempo, director del teatro y compañías italianos, se intensifica cuando, en 1719, el marqués Aníbal Scotti sustituye en el cargo a Alberoni. Es el marqués de Scotti, pues, con su intervención en las

remodelaciones del teatro del Buen Retiro para adaptarlo a las necesidades de la ópera (Verdú Ruiz, 1989); con la exención de impuestos y paralela concesión de privilegios a la compañía italiana y, más adelante, con la construcción de un teatro para la Corte en La Granja (Delgado Bedmar, 1989; Lavalle Cobo, 1990) y con la reconstrucción del teatro de los Caños del Peral²⁴, el político prepara y asegura el brillante momento del género en España²⁵, auge de lo operístico que ciertos críticos han querido situar sólo a partir del año 1738 (Carmena y Millán, 1878).

Otra variedad que adopta la firme penetración de lo musical en el terreno teatral se presenta bajo la forma de la colaboración entre músicos italianos y poetas españoles, lo cual, al menos en lo teórico, suponía la unión potenciada de lo mejor de dos tradiciones culturales. En 1721, por ejemplo, se representó en el Buen Retiro un «melodrama al estilo italiano» titulado *Amor es toda invención. Júpiter y Amphitrión*, con texto de Cañizares y música de Jaime Facco, maestro del príncipe de Asturias. Otra zarzuela, calificada como «Ópera escénica en estilo italiano», tuvo como marco el Coliseo Real durante una de las ocasiones festivas tradicionales entre el aparato de diversiones cortesanas: el carnaval de 1722, donde se representó *Angélica y Medoro* con motivo de las bodas de los príncipes de Asturias, obra escrita por Cañizares, a modo de traducción o adaptación de la ópera homónima de Metastasio, con música del italiano Porpora.

Pero no es sólo en los teatros afectos a la Casa Real donde se sitúa la colaboración de músicos italianos con libretistas españoles, sino que unos y otros colaboran también en la preparación de espectáculos que tienen por destino los teatros de la Cruz y el Príncipe: la estilística operística italiana influye por este camino en las formas específicamente nacionales. Una producción significativa de todo ello es la zarzuela de Zamora y del músico Antonio Duni, *Locuras hay que dan juicio y sueños que son verdad*, estrenada en el teatro de la Cruz en 1726.

Paralelamente, puede afirmarse, para esta segunda y tercera década del siglo, que continuaron los esfuerzos de las compañías y autores nacionales por asentar una vía que, sin renunciar a la influencia italiana, contuviera un número mayor de elementos autóctonos, aires populares en la música y utilización exclusiva del castellano en la confección de los libretos. Estos intentos se dirigen de nuevo hacia un doble receptor, por lo tanto hacia la Corte, para cuyas efemérides vemos cómo las compañías españolas presentan comedias reformadas y nuevamente musicadas, cosa que sucede con la obra de Calderón *Fieras afemina amor*, representada en Palacio (Ebersole, 1973) como en los teatros del Príncipe

²⁴ Es interesante, a los efectos del estudio de lo que es la adecuación entre la tipología del teatro y la funcionalidad operística o, en general, dramático-musical, consultar el codicilo otorgado por el marqués de Scotti con el proyecto de reconstrucción de los Caños (Archivo de Protocolos Notariales de Madrid, protocolo núm. 15.355, abril de 1741).

²⁵ El reconocimiento del trabajo de Scotti en pro del género es explícitamente expresado en la loa cantada que se titula *La más heroica amistad y el amor más duradero*, obra de Antonio Guerrero y del músico Coradini, representada en el teatro mismo de los Caños, en 1745.

y la Cruz. En estos últimos continúan estrenándose zarzuelas a la manera tradicional, de las que un buen ejemplo puede ser la obra de Cañizares y Literes *El estrago de la fineza: Júpiter y Semele* o la de Zamora, y también Literes, *Celos no guardan respeto*.

La Real Capilla, mientras tanto, se sigue nutriendo de músicos españoles, cada vez más orientados hacia el teatro musical que complace a sus señores naturales.

En 1725 debemos situar la primera colaboración importante del músico José de Nebra con José de Cañizares, abriendo juntos con una zarzuela singular las representaciones en el teatro del Príncipe después de los lutos por Luis I: *De los encantos de amor la música es el mayor*, a la que cabe calificar como auténtico «metadiscursio musical». Nebra se sitúa, por derecho propio, por encima de José San Juan, Puerta o Lana y Ortazun, e incluso del propio Literes, como el compositor más importante de música escénica del siglo XVIII, trabajando indistintamente para los teatros de titulación pública, donde produce la música para «comedias de música» y «zarzuelas de santos», como para la Corte. En este último dominio hay que reseñar la producción de un denominado «drama armónico», *Amor aumenta el valor*, con texto de Cañizares, que se dio en la fiesta real con motivo del compromiso del príncipe de Asturias con la princesa Bárbara de Braganza, en 1726.

Las innovaciones, junto a la incorporación misma de nuevos argumentos y desarrollos formales en el género del teatro musical, son por esos años frecuentes, y ello mismo afianza la idea de que estamos en presencia de un género al cual le está encomendada la función de convertirse en la vanguardia misma en el arte de la representación. Un ejemplo episódico, pero no por ello menos elocuente, es la presencia en los ámbitos académicos de fórmulas operísticas que, muy a menudo, sirven para dramatizar episodios del ritual académico. Ello sucede en el caso de los dos «cantables» o semióperas «teológico-académicas» representadas en el Colegio de Jesuitas de Salamanca con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska en el año 1727, y cuya descripción puede encontrarse en la relación de fiestas de Francisco de Isla y de Luis Losada titulada *La Juventud triunfante...* Se trata de la primera manifestación dieciochesca de un hipotético teatro lírico académico que tendrá su colofón a finales de siglo en la música escénica que en El Escorial compusiera el P. Antonio Soler (Muñiz Hernández, 1981).

Hacia fines de la segunda década del siglo se producen acontecimientos que contribuyen a la descentralización de las representaciones de ópera y zarzuela cortesana, hasta entonces presentes con todo el aparato que les es propio únicamente en Madrid y en Barcelona. En diciembre de 1728, la salida de Madrid de la Corte para recibir a la esposa del príncipe de Asturias, futuro Fernando VI, se prolonga en una estancia sevillana que durará hasta el año 1733, en lo que se conoce como el «Lustro Real».

A lo largo de esos años, que conocen intermedios estivales en La Granja y Aranjuez, la compañía italiana acompaña a los reyes, desarrollando una incipiente vida operística en Sevilla. Es en esta ciudad también donde se sitúan las primeras actividades músico-escénicas de Doménico Scarlatti, traído expresamente por doña Bárbara de Braganza desde la corte portuguesa, en donde aquél

había sido su maestro entre los años 1721 y 1725 (Bonet Correa, 1985; Pizarro, 1987). La sucesión de espectáculos que podríamos englobar bajo la denominación de «fiestas reales» resulta ser particularmente crecida en este período, tanto que puede decirse que en la ciudad hispalense quedarán arraigadas estas costumbres después de la marcha de los reyes en 1733, siendo un buen ejemplo de ello la famosa «máscara real» organizada en Sevilla en 1747 con motivo de la proclamación real de Fernando VI.

El «Lustro Real» tiene en Madrid un efecto secundario que se manifiesta en una cierta revitalización del género de la zarzuela mitológica servida en los teatros del Príncipe, la Cruz y los Caños. La ausencia de Madrid, a un tiempo, de la Corte, amante de los espectáculos operísticos, y de la misma compañía italiana de actores, crea un cierto vacío, colmado en seguida por las producciones en mayor o menor medida casticistas de Cañizares, Zamora o Fernández de Bustamante. Los años 1728 y 1729 ven el estreno sucesivo de *Hércules furente y matarse por no morir* de Antonio de Zamora y Diego de Lana, *La estatua de Prometeo* de Francisco de León y Agustín de la Puerta y *No siempre el destino vence, si en su imperio Amor domina* de Fernández de Bustamante y Nebra, además de melodramas como *Las tres comedias en una obra* de Cañizares y, de nuevo, José de Nebra en el acompañamiento musical.

También en otra ciudad de la periferia peninsular, Valencia, la llegada de Francesco Coradini marca el inicio de representaciones dramático-musicales, celebradas en este caso en el ámbito cerrado de la clase aristocrática, con esporádicas representaciones en el popular corral de la Olivera.

La creación de una compañía de ópera «personal» por el príncipe de Campoflorido, compañía que dirigirá el compositor napolitano al que años después encontraremos como director de orquesta de los Reales Coliseos, es un paso significativo en esta conquista progresiva que el espectáculo operístico lleva a cabo en nuestro país desde comienzos del siglo XVIII²⁶.

Pero la figura de Coradini tiene también una larga proyección en el Madrid de comienzos de los años treinta del siglo, y ello debido sobre todo a una fecunda colaboración con José de Cañizares, colaboración que se va a extender prácticamente hasta 1745. Con el definido como «melodrama armónico al estilo de Italia», titulado *Con amor no hay libertad*, se abre, para los carnavales de 1731, esta colaboración. Otras zarzuelas conjuntas de esos mismos años son, por

²⁶ A través del estudio de Arturo Zabala, 1960, conocemos el título de algunas de las representaciones habidas en el palacio del príncipe de Campoflorido, cual es el caso del primer inpreso documentado sobre esta materia en Valencia, fechado en 1728, y que lleva por título *Folla real en celebridad de los años de Felipe V que mandó ejecutar el Príncipe de Campoflorido, Capitán General del Reino de Valencia, en el salón de Palacio*. El paso por Valencia del infante don Carlos (luego Carlos III), en noviembre de 1731, da lugar también a la representación de dos óperas en su honor. Esta primera «etapa de ensayo» de adaptación de la ópera en la ciudad de Valencia dura hasta el mismo momento de apogeo que tendrá lugar entre los años 1761 y 1779, y en la cual el «corral de la Olivera» juega un papel trascendental en el desarrollo del teatro musical, por cuanto es otro de los ámbitos donde van a actuar compañías de ópera italianas, además de la propiamente formada para estos efectos por el príncipe de Campoflorido.

citar sólo algunas: *Templo y monte de Filis y Demofonte*, representada en el teatro del Príncipe en octubre de 1731; *Milagro es hallar verdad*, en el mismo teatro, en noviembre de 1732, y *La boba discreta*, también en el Príncipe, en febrero de 1733.

Estos títulos, como aquellos que les siguieron durante la década de los treinta, respondían a un tipo de composición entre la zarzuela y la ópera, pues, aunque cantadas en español y divididas en dos actos —dos de los rasgos definitorios de la zarzuela—, los recitativos sustituían a las partes declamadas o habladas, que también caracterizaban al género lírico español. Así, podríamos recordar otras producciones de finales ya de los años treinta en las que se repite este mismo modelo: *La Casandra*, «drama armónico escrito por un ingenio de esta corte», con música de Mateo de la Roca, estrenada en 1737; *El oráculo infalible*, zarzuela en dos actos con música de Juan Sisi Mestres, obra de 1738; *La Clicie*, otro «drama armónico», esta vez con música de Coradini y libreto de Cañizares, que se ofreció en 1739, y *La Elisa*, ópera en dos actos (o zarzuela con recitativos), con texto también de Cañizares y música de Coradini, estrenada en la Cruz en 1739.

El éxito que de manera progresiva fueron consiguiendo todas estas representaciones obedece en parte a lo que es una justa dosificación de la música en la estructura del drama escénico. El de la música era un elemento que el público español siempre había requerido dentro de la concepción de un espectáculo de masas, pero más en la calidad de acompañante del texto que como protagonista casi absoluto de la representación, lo que sí sucedía en el caso de la ópera italiana. La zarzuela, pues, trabajaba en la armonización y el equilibrio entre el estilo musical italiano y el tradicional español, y he ahí su novedad y la clave misma de su aceptación, combinar sabiamente las partes cantadas con las propiamente declamadas²⁷.

Mucho antes del tenido como gran momento de la ópera y la zarzuela españolas, que se abre, para el primero de los casos, con la llegada de Farinelli en 1737 y, para el segundo, con la representación de las primeras zarzuelas de Ramón de la Cruz en 1768, es evidente que existe una consolidación del teatro musical en torno a la década de los años treinta.

Consolidación que, presentándose en principio casi como una operación de Estado, ha logrado ya antes de la primera de las fechas manejadas permear otras clases sociales distintas ya de las primeras élites que la acogieron.

Una buena prueba de ello lo constituye el hecho de que el abandono de la compañía italiana del local de los Caños, cosa que se produce en 1735, supone la creación de una nueva compañía «nacional» formada exclusivamente por actrices, seleccionadas de entre los elencos de las otras dos compañías madrileñas. Su

²⁷ «Tristeza», en la loa de la zarzuela *La púrpura de la Rosa* de Calderón de la Barca, representada también, recordémoslo, en un festejo áulico, ponía en duda el resultado ante el público español de una obra «toda música, que intenta / introducir este estilo, / porque otras naciones vean / competidos sus primores», respondiendo que: «¿No mira cuánto se arriesga / en que cólera española / sufra toda una comedia / cantada?» (Para lo relativo al estudio musical de esta zarzuela véase la edición de Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martín Cunningham, Kassel, Edition Reichenberger, 1990.)

repertorio, de modo mayoritario, estaba compuesto de óperas italianas vertidas al español. Aunque se tratara de traducciones, a ellas corresponde el mérito de haber dado a conocer por vez primera en la capital del reino la obra de Metastasio, aquel que va a ser denominado por Feijoo como «príncipe de los poetas dramáticos modernos»²⁸.

Volveremos a Metastasio, dado que lo más granado de su producción se estrena durante el reinado de Fernando VI, pero conviene decir que antes de que la poética de este autor llegara a constituir una auténtica fuente de símbolos y de imágenes que cimentan lo que es la base progresiva y culta del movimiento teatral cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII, sus obras maestras se encuentran al alcance de los públicos populares madrileños a través de traducciones de los textos originales, como las que se producen en *Amor, constancia y mujer*, en 1736, extraída del *Siface*, primer melodrama escrito por el poeta italiano, al que pone música Juan Bautista Mele, o en *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria* (*Demetrio*), también en 1736. Coradini mismo compuso la música de *Dar el ser el hijo al padre* (*L'Artaserse* de Metastasio), representada en el teatro del Príncipe durante el carnaval de 1736, y de *El ser noble es obrar bien*, ópera o zarzuela estrenada en noviembre de ese mismo año en el teatro de los Caños del Peral, con texto «de un ingenio de esta corte», frase que solía significar que se trataba de una traducción de un libreto anterior. Esto mismo sucede en la zarzuela *Más gloria es triunfar de sí*, estrenada en el local de los Caños, también, con música de José de Nebra, y asimismo «escrita por un ingenio de esta corte», que no era sino la traslación al castellano del *Adriano in Siria*, otra vez de Metastasio.

De este modo se cumple, durante los primeros cuarenta años del siglo, la expansión del fenómeno lírico-escénico desde la cúpula de poder hasta terminar posesionándose su gusto de un público popular para el que conoce adaptaciones de todo tipo, lo que le hará escribir a un representante conspicuo de la ortodoxia ilustrada como Antonio Eximeno: «El teatro de música es un espectáculo que sólo puede sostenerle un príncipe, un príncipe amante de ella y de la magnificencia; pero el ansia del pueblo por gozar estos espectáculos hizo abrir los teatros por granjería, en los cuales falta siempre alguna parte del fundamento del teatro músico...» (1978, pág. 125).

Por otra parte, durante todo el siglo XVIII, pero de modo más específico en su primera mitad, las comedias no líricas gozaron de una amplia participación musical (Subirá, 1929). Normalmente, las conocidas como «comedias de música» compartían los mismos números musicales que, en razón de su acogida, transmitían de una obra a otra, del mismo modo como también podían ser varios los compositores que escribieran la música para una misma producción (Subirá, 1945, págs. 131-134).

Entre los años 1739 y 1745, momento culminante de este género de teatro musical, compositores y libretistas como Nebra, Guerrero, Coradini, Mateo de la

²⁸ *El deleite de la Música*, pág. 13. La alabanza de Metastasio implica también para Feijoo, en el contexto de las *Cartas eruditas*, el reconocimiento explícito de la ópera y, en general, del teatro musical, del que abominó en la época en que redactaba su *Teatro Crítico*.

Roca, Cañizares, etc., escribieron gran número de comedias de música para los dos corrales de titularidad municipal, el de la Cruz y el del Príncipe. Este género cosecha por aquellos años un gran éxito popular, y de hecho un músico como Coradini y un libretista como Cañizares se dedicarán con exclusividad, en las temporadas que transcurren entre 1740 y 1743, a producir comedias de esta naturaleza. De nuevo la penetración de la fórmula en el gusto de la época se debe a un empleo matizado de la música, elemento siempre requerido por el público español, que en este caso se subordina totalmente a las necesidades de los diálogos, en calidad de acompañante del propio texto y nunca como protagonista casi absoluto, tal y como sí sucedía con la ópera italiana.

Muchas de las comedias con participación musical representadas en esa primera mitad de siglo trataban asuntos religiosos, cuando no eran directamente comedias de santos que adaptaban la música a un género que tenía una clara ascendencia en la comedia nacional del Siglo de Oro. Mencionaremos algunos de sus títulos: *Santa Francisca Romana* (1724) de Cañizares y Nebra; *El Apóstol de León y protector de Zamora*, *San Atilano*, representada en la Nochebuena de 1723 en el Príncipe y la Cruz; *A cual mejor, confesada y confesor* y *Santa Brígida*, obra salida también de la colaboración de Cañizares con Nebra y que fue estrenada el 25 de diciembre de 1728 en el teatro de la Cruz, *Música discreta y santa*, *Santa Matilde* de Cañizares y Nebra, así como *El prodigio de Italia*, *Santa Columba de Reati* de Armesta y Lana, que fueron estrenadas en la Navidad de 1729, cuyos argumentos y circunstancias de representación son revisados por Subirá (1945, págs. 116-117); *Glorias de Jesús cautivo y prodigios del rescate* de Téllez de Acevedo y de Coradini, y *La eficacia del bautismo y nueva fe de Tartaria* de Álvarez de Eulate y José Herrando, representadas en el año 1731; *La Rosa de Alejandría*, *Santa Eugenia* de Joaquín de Anaya Aragonés y Coradini y *San Cayetano* de Vicente Camacho y Diego Lana, fueron estrenadas en la Navidad de 1734, mientras que *El eterno temporal y criador criatura* de Tello de Meneses y Antonio Palomino fue el último éxito de la temporada teatral de 1735 (Cotarelo, 1934, págs. 93-97).

5.4.2. El Estado filarmónico

El derribo y posterior reconstrucción del viejo corral de los Caños del Peral, que había servido hasta 1737 como marco de las representaciones operísticas de corte italiano desde los primeros tiempos de «Los Trufaldines», marca en Madrid un hito en la progresión del género. Se trata de la creación del primer teatro público que pueda acoger el espectáculo lírico en toda la compleja grandiosidad que le suponía Luzán en aquellas mismas fechas cuando escribía: «Mucho pueden contribuir a la perfección del aparato la arquitectura y la pintura: la arquitectura con la bien ideada fábrica de los teatros, donde los ojos, y los oídos gocen igualmente desde todas partes de la representación» (1737, pág. 383).

Este gran teatro de los Caños del Peral, como ha visto Tovar (1987), marca ya una separación clara de dos ambientes, permitiendo que el escenario se perciba autónomamente, con una disposición perspectivística que favorece la coexistencia de varios puntos de fuga. La búsqueda de equivalencias con el tea-

tro antiguo, de signo vitrubiano, resalta explícitamente en esa creación de un organismo arquitectónico autónomo, especializado en un tipo de representación que le permite garantizar los medios precisos para conseguir la veracidad de la ilusión escénica. Scotti se presenta como el ideólogo de esta reforma, y los arquitectos y escenógrafos Santiago Bonavía y, fundamentalmente, Virgilio Rabaglio como sus autores²⁹, los cuales logran un «teatro muy grande y magnífico según el gusto de los teatros de Italia» (según las *Reflexiones* de Riccoboni, París, 1738, *cit.* en Martín Moreno, 1983, pág. 348), construyéndolo en mampostería y ladrillo, dotándolo de una novedosa planta elíptica y hasta cuatro pisos de galerías y palcos que le permitirían un aforo de 1.600 espectadores. Su fecha de inauguración —16 de febrero de 1738— se convierte así en «la fecha oficial de la instalación de la ópera italiana en Madrid» (Carmena y Millán, 1878, pág. 22). Las óperas italianas de Metastasio se sucederán en este marco privilegiado, que sin embargo cerró casi definitivamente sus puertas a la ópera en 1739, debido a la falta de suficientes ingresos que pudieran sufragar los elevados gastos de las puestas en escena³⁰.

La operación de Estado desencadenada por el director y juez de los cómicos, Scotti, en los Caños, tiene su continuación también en la modificación del teatro cortesano del Buen Retiro, de nuevo para su adaptación a una escena lírica que se pretende perfeccionada. Éste es un objetivo de máxima significación, porque marca el inicio de la renovación de los teatros de los Reales Sitios y porque inaugura la «era Farinelli», que se va a distinguir por una apoteosis del teatro músico, en su versión operística, ello ya dentro de la demarcación específicamente cortesana.

Entre el verano y el otoño de 1738, el coliseo del Buen Retiro fue reformado por iniciativa de Farinelli, a partir de las trazas de Santiago Bonavía y con la participación del arquitecto español Pedro de Ribera, corriendo los gastos a cargo de la Villa. Con esta reforma quedó establecido el modelo de la arquitectura teatral moderna en España. A la inicial planta de herradura y a las galerías laterales en forma de aposentos al estilo de los corrales públicos, se le añadieron varios pisos, asientos en platea, y, en lo que al escenario se refiere, éste fue ampliado con objeto de desarrollar y perfeccionar la técnica escenográfica de varios puntos de fuga, siguiendo el modelo tipificado por los Galli Bibiena a principios del siglo. El 15 de julio de 1738, el Ayuntamiento envió al primer ministro Sebas-

²⁹ En lo que a Bonavía se refiere, este arquitecto ya había protagonizado, antes de 1737, la construcción de teatros portátiles para espectáculos líricos en los Reales Sitios (Tovar, 1974; sobre Rabaglio, véase Sambricio, 1972).

³⁰ Durante al menos treinta y seis años dejaron de representarse óperas italianas en este nuevo coliseo, con la excepción del período 1740-1745, en el que la compañía de Manuel Guerrero intercaló entre los espectáculos dramáticos dos lírico-dramáticos: *El Thequelí*, «drama escénico u ópera métrica», en dos actos, con texto de Narciso Agustín Solano y Lobo y música de Coradini, en 1744; y la versión de *L'Olimpiade* de Metastasio, realizada por Manuel Guerrero, con música de Coradini, estrenada en 1746. En 1747 fue nuevamente cerrado y sólo se abrió hasta 1786 de forma intermitente para bailes de máscaras. Con este fin fue modificado en 1767, fecha en que se autorizaron nuevamente estos espectáculos —donde música y recitado tenían su papel— por el conde de Aranda (Carmena y Millán, 1878, págs. 22-23).

tián de la Cuadra un escrito indicando algunos de los cambios que deberían ser efectuados en este Real Teatro:

Respecto a ser del agrado de sus Majestades que el coliseo del Buen Retiro se ponga en disposición correspondiente para hacer en él los festejos que se mandaren en adelante, dándole más lontananza, quitando las escaleras maestras, elevando el techo para que bajen a plomo las bambalinas, acomodando el cielo que tiene de lienzos pintados y aumentando los aposentos, me mandó S. M. ayer que lo ejecutase; y para hacerlo suplico a V. E. que tomando su Real Orden se sirva expedir los convenientes para que no se me embarace la ejecución de esta obra (Cotarelo y Mori, 1917, pág. 112).

En cuanto a la anterior fisonomía del coliseo, tanto el plano de 1712-1713, debido a Carlier (Brown & Elliot, 1985, pág. 217), extraído de la planta general del conjunto palaciego, como el capítulo VI del libro VIII, tomo II (1724) de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, nos proporcionan una información precisa. Por el primero sabemos que el teatro tenía una planta oval o en «U» a la manera del teatro de los Medici o el más moderno teatro Farnese de Parma, aunque para Brown y Elliot (1985, pág. 217) la traza general recordaba más bien a la de los corrales de comedias, opinión esta discutible, pues el concepto del conjunto de la fábrica era bien distinto al de los teatros de titularidad municipal, a pesar de la similitud de la disposición de los aposentos del salón y de que el público podía acceder al recinto palaciego previo pago.

La situación del coliseo tal y como la refleja Carlier ofrece, pues, tres filas de cuatro palcos a cada lado, enfrente del escenario, el palco real y, al fondo, la «cazuela». Quedaba en el centro un espacio libre, precisamente destinado a las danzas de las «máscaras», rodeado por el escenario, los balcones, aposentos y palco real. El escenario, por su parte, tenía un prosenio, un plano inclinado en el cual se ordenaban los bastidores laterales —seis pares de ranuras hasta el primer foro y cinco hasta el bastidor de fondo— y un foro amplio que dejaba suficiente espacio para escenas que debían desarrollarse detrás del bastidor de fondo. Este último se abría para mostrar el interior de una gruta, de un palacio, o bien para presentar una visión sobrenatural o una acción que tenía lugar lejos de la que en ese momento se estaba desarrollando sobre el escenario. El foro disponía, a su vez, de una ventana que en ocasiones se abría a la perspectiva real de los jardines del Retiro.

Las preocupaciones arquitectónicas que emanan de la Corte en estos momentos avanzan en perspectiva una respuesta para la pregunta que se hacía, en 1790, el gran teórico ilustrado E. L. Boullé: «El efecto de la música y la poesía ¿no está aumentado por la acción del teatro, que difunde indudablemente sobre estas producciones un encanto indescriptible?» Por aquellos años, las renovaciones efectivas de las fábricas de los teatros del Buen Retiro y Aranjuez, los proyectos teatrales (incumplidos) de Bonavía para El Pardo, de Juvara para el nuevo Palacio Real y de Sachetti para la creación de un nuevo «teatro de la Corte», testimonian elocuentemente una expansión del fenómeno musical para el que es preciso diseñar un espacio arquitectónico nuevo o renovado.

El mundo de la ópera se reintroduce con fuerza en el ámbito cortesano en virtud de la importancia progresiva que le prestan los personajes influyentes de la Corte, empezando por el propio Farinelli, en seguida nombrado organizador de los espectáculos lírico-dramáticos en el Buen Retiro. La celebración de la efeméride monárquica se religa aún con más fuerza si cabe a la expresividad lírica en sus distintas modalidades, ya sea canto, oratorio u ópera espiritual, zarzuela mitológica, drama músico, comedia con música, etc. Desde la intimidad misma de la vida doméstica del monarca y de su esposa —y en seguida desde la intimidad de las casas artísticas de Benavente, Alba...—, esta moda irradia hacia toda una sociedad que la recibe con diferente aceptación. El aparato cortesano festivo alcanza por su parte su máxima expresión en el espectáculo alegórico que le suministra el «teatro músico» y en su estructura participan todos los estratos sociales elevados, como sucede con ocasión de la representación en el coliseo del Buen Retiro, en 1738, de la ópera de Metastasio y Corselli *Alessandro nelle Indie*, cuya traducción al castellano le es encomendada al secretario de la Presidencia del Consejo de Castilla, Jerónimo Val.

Perdida la relación de óperas representadas en el Buen Retiro entre 1738 y 1744, sólo ha llegado hasta nosotros la noticia de dos de ellas, *Farnace*, traducida, de nuevo, por Jerónimo Val y compuesta en lo musical por Corselli³¹, y *Achille in Sciro* de Metastasio, musicada por Corselli también, estrenada en 1744 con motivo del matrimonio de la infanta María Teresa con el delfín de Francia. Otras «fiestas teatrales» de variado signo y otras «serenatas escénicas» se presentan en el teatro de La Granja, en aquellos mismos años en que termina el reinado de Felipe V, contribuyendo a esa descentralización del fenómeno que tendrá un carácter propio cuando en las décadas siguientes el teatro musical se represente de modo habitual en la periferia nacional: en Cádiz, las Baleares, La Coruña, Zaragoza o Valencia. Ello por no hablar de Barcelona, cuya tradición en este género habíamos visto que queda asegurada desde los tiempos de la instalación en ella de la corte del archiduque Carlos.

El fallecimiento de Felipe V, el 9 de julio de 1746, y el inicio de un período de paz internacional y de reconstrucción en lo político y también en lo cultural, que preside el reinado de su sucesor Fernando VI, van a permitir los años de máximo esplendor de la ópera italiana —e incidentalmente también de otras variedades del género lírico teatral—, que como hemos visto tiene sus sólidas bases sentadas en la primera mitad del siglo. La relegación del marqués de Scotti en sus funciones de promotor y organizador de las representaciones teatrales permite la emergencia en escena de quien, como Farinelli, en principio aparecía contratado en la Corte como cantante. Alberoni, primero, Scotti y Farinelli, después, son los ejecutores de una política estatal que trata de llevar el teatro lírico a

³¹ El grado de calidad a que comienza a rayar la actividad operística en la Corte madrileña en estas fechas queda consignado, por ejemplo, en la *Gaceta de Madrid* de 10 de noviembre de 1739: «Por la noche asistieron sus Majestades y Altezas en el nuevo teatro del mismo Retiro a la ópera intitulada *Farnace*, que, sin exageración, se puede decir ha excedido a las que hasta aquí se han visto representar en Europa, por sus voces, compuestas de las mejores que se conocen, por la música y por la magnificencia de las mutaciones y acompañamientos.»

una plenitud de recursos y de potencialidades que sólo el último de los directores de espectáculos palaciegos reseñados, ya en el reinado de Fernando VI, va a ser capaz de alcanzar.

Los espectáculos musicales celebrados en la Corte tienen como escenario particular los coliseos del Buen Retiro y de Aranjuez, muy especialmente. Es sintomático a este respecto que el primero de estos ámbitos conozca una nueva y completa reforma, efectuada precisamente al año escaso de la muerte de Felipe V, en 1747. La reforma, encargada esta vez al tramoyista Santiago Bonavía, al arquitecto español Francisco de Moradillo y al pintor y escenógrafo Santiago Pavía³², se hace, de nuevo, en orden a adaptar este teatro a las exigencias de los monarcas de contar con un espacio que satisfaga las exigentes condiciones que reclama el teatro lírico en general y la ópera muy en particular (Verdú Ruiz, 1989). El teatro cortesano del Buen Retiro logró ser durante aquellos años un espacio en vanguardia para la música escénica europea, según lo testifica el propio Farinelli en su *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro...*, manuscrito en el que su autor recogió toda la actividad que en este terreno se hizo bajo su responsabilidad entre los años 1746 y 1758: «sin exageración alguna, se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España»³³.

Lo mismo cabe decir del espacio peculiar del teatro de Aranjuez y del tono y calidad de las celebraciones teatrales que en él se producen. Las escenografías de estos espectáculos rompen, incluso, con los límites consagrados por la tradición; de este modo, Farinelli promueve la creación de una «escuadra» musical (la «Escuadra del Tajo») que, con las 5 falúas y otras 16 embarcaciones a modo de «escenarios flotantes», introduce nuevas fórmulas escénicas sofisticadas, cuyo estudio sistemático está todavía por realizar.

En este nuevo marco escénico que el conjunto palaciego de Aranjuez procura se ofrece a los reyes y su Corte, en estrecha sintonía con la ambientación de jardines y naturaleza libre, un tipo de representación operística de signo menor.

³² Felipe V buscó siempre a sus pintores y arquitectos en Francia e Italia, los cuales además trabajaron muy a menudo como escenógrafos para la Corte. Esta costumbre fue conservada durante el reinado de Fernando VI: Santiago Amiconi, que llegó a Madrid el 15 de mayo de 1747, recibió el título de primer pintor de cámara; su discípulo Flipart fue también artista escenógrafo; Conrado Giacchino vino de Italia para sustituir a Amiconi, que murió en 1752; Santiago Pavía fue pintor escenógrafo de la Corte hasta 1749, año de su muerte; Antonio Jolli le sustituyó, hasta 1754 en que regresó a Italia y fue Francisco Battagliolo quien continuó en su puesto. En cuanto al tramoyista e iluminador Santiago Bonavera, se encargaba del manejo de las tramoyas, compra de materiales, ayudaba en las escenografías, custodiaba el teatro, se ocupaba de los oficiales y de la distribución del dinero entre éstos (Tovar, 1974).

³³ El título íntegro del manuscrito es el siguiente: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente; de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes Nuestros Señores en el Real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinello, criado familiar de Ss. Ms. Año de 1758*. Una edición parcial del texto y de las láminas que contiene fue realizada por Morales Borrero, 1972.

Entre las variedades del género a las que se acude destacan, fundamentalmente, los intermedios y las pequeñas óperas pastoriles, que a veces integran a las propias personas reales en sus tramas argumentales, pero, sobre todo, las serenatas. Éstas tenían, en efecto, su marco habitual en el teatro de Aranjuez. En razón de su menor complejidad y duración —se dividían normalmente en dos actos, como las zarzuelas—, se destinan a estos lugares especialmente considerados como de «recreo», cosa que en principio también había ocurrido con el género autóctono (la zarzuela) creado el siglo anterior, precisamente en el Real Sitio de la Zarzuela. Hasta nosotros han llegado un total de nueve títulos de estas llamadas «serenatas» representadas en el período comprendido entre 1749 y 1758, muchas de ellas (*Endimión y Diana*, *L'Asilo d'amore...*) compuestas por el dramaturgo de mayor presencia, Metastasio. Entre las debidas a su pluma, por su rareza y exotismo, conviene destacar la «festa cinese, componimento drammatico, festeggiandosi il gloriosissimo nome di sua Maestá Cattolica il Re Nostro Signore Don Fernando VI», adaptación de *Le Cinesi* con música de Conforto.

Las orquestas teatrales del Coliseo y de Aranjuez son objeto de una especial atención y se nutren de instrumentistas españoles que han tenido en ese momento, o tendrán en el futuro, una larga trayectoria escénica. Luis Misón, por ejemplo, será un miembro de ellas, en calidad de oboísta, para luego pasar al teatro público, donde se convertirá en célebre autor de tonadillas y un compositor de zarzuelas y música para sainetes. José Herrando, compositor y, sobre todo, José de Nebra; y, en calidad de directores, los extranjeros Coradini, Mele, CorSELLI y Conforto, testimonian todos un fácil tránsito, una permeabilidad, entre teatro cortesano y teatro público, y en definitiva garantizan con su ejemplo una confluencia dentro de un mismo género de una serie de tradiciones de distinto origen en principio.

Las representaciones dentro de la demarcación áulica siguen, sin embargo, encomendadas a la compañía italiana, reorganizada férreamente por el propio Farinelli, ya en los últimos tiempos de Felipe V. Cabe destacar también la reorganización efectuada sobre los fondos manuscritos e impresos, con la creación de un archivo palaciego «en forma de librería» que custodiaba los papeles de óperas, serenatas e intermedios bajo la vigilancia del copiante de música José Alaguero, posterior en el cargo a las, al parecer, preceptivas traducciones del italiano al castellano que hacía Orlando Buoncore antes de resultar impresas en la oficina madrileña de la imprenta musical de Miguel Escribano (Álvarez Solar Quintes, 1963). Este último dato ha llevado a algún crítico a pensar que las representaciones de óperas se producían en castellano; sin descartar esta idea, parece más probable que se hicieran en el idioma original, ya que la compañía de ópera era italiana, y que las traducciones se destinaran a los programas repartidos entre los espectadores, con el fin de facilitarles la comprensión de aquello que estaban viendo (Cotarelo y Mori, 1917, pág. 135).

Al menos por lo que al Buen Retiro se refiere, los repertorios que conocemos para la época de Fernando VI, es decir, entre 1746 y 1759, evidencian una alternancia efectiva entre las óperas italianas cantadas por virtuosos italianos y comedias españolas del siglo anterior, a cargo de las compañías de la Cruz y el Príncipe, prueba evidente de que las manifestaciones de signo operístico no ha-

bían acabado ni aun en la Corte misma con otros tipos de teatro con los cuales vienen a convivir³⁴.

En lo que a las óperas se refiere, siempre dentro de esta esfera cortesana, representadas sin baile se ofrecían a través de las dos fórmulas importadas desde Italia: una, la grandilocuente, de temas mitológicos y caballerescos, con un tono heroico y llena de espectacularidad; y, otra, que comienza a abrirse paso justamente en estos primeros momentos del reinado de Fernando VI, la denominada «bufa». Esta última forma, más ligera, con asuntos tomados de la vida cotidiana y situaciones cómicas —en ocasiones ridículas—, tenía como finalidad la de servir como un intermedio de la ópera seria, no desligándose de ésta para ser representada como género lírico independiente hasta muy avanzado el siglo XVIII³⁵.

Farinelli organiza para Fernando VI un buen número de óperas en toda la extensión de la palabra, realizadas casi siempre en el coliseo del Buen Retiro, donde la serie se abre con *La clemenza di Tito*, ópera dramática de Metastasio que presenta la peculiaridad de estar traducida por Ignacio de Luzán y con la cobertura musical que le prestan, en cada uno de los actos, las partituras de Corselli, Coradini y Mele. *Adriano in Siria*, ópera dramática de Metastasio y Conforto, estrenada el 23 de septiembre de 1757, fue, según consta en el manuscrito de Farinelli, el último de los grandes espectáculos operísticos en vida del rey Fernando VI³⁶.

Sin embargo, mientras esto sucede, en líneas generales, en el mundo de la Corte, paralelamente, las manifestaciones lírico-dramáticas de perfil «nacionalista» se afirman también en esa década que transcurre entre 1747 y 1757. La preferencia que Fernando VI había manifestado por el repertorio italiano, descuidando el español, no impidió que éste siguiera siendo cultivado en los teatros públicos durante su reinado y que, al hacerlo, contribuyera a cimentar el gran desarrollo de la llamada «zarzuela nueva» hacia finales de la década siguiente.

³⁴ Los documentos exhumados en su tiempo por E. Cotarelo y Mori, fundados específicamente en la correspondencia íntima que mantuvieron Isabel de Farnesio, relegada en su residencia de San Ildefonso, y su hija, la infanta María Antonia, lo testimonian fehacientemente (Cotarelo y Mori, 1917, págs. 134-139).

³⁵ Es este tipo de opereta u «ópera bufa» el que en seguida merece la descalificación de los puristas, como el anónimo redactor de la nota que aparece en el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, del viernes 17 de enero de 1787: «No puede prescindirse en su formación de las reglas del arte, bien se tome un asunto trágico, como lo ha hecho el célebre Metastasio, o bien se elija un lance verdaderamente cómico y civil, de cuya especie hay muchas composiciones conocidas regularmente con el nombre de óperas bufas. Los autores de estas últimas han atropellado las leyes de la poesía dramática, por seguir una regla inversa a la razón y a la naturaleza» (cit. en Gallego, 1988, pág. 80).

³⁶ Espectáculos cuya grandeza será avalada por un teórico como Antonio Eximeno, que escribe: «Figurémonos pues un espectáculo cual se hubiera podido representar en este siglo [...] con una orquesta compuesta de los más célebres instrumentalistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, iluminaciones, bailes y comparsas que hizo gozar a los españoles Fernando el VI, de gloriosa memoria, en el teatro de su corte: a mí me parece que un espectáculo semejante nos haría ver verificada la fábula de Anfión, que con la música conmovía las piedras» (pág. 76).

Al igual que sucediera con los escenarios dependientes del patrimonio real, también el espacio público conoce nuevas reformas arquitectónicas, en orden siempre a adaptarlo a las necesidades muy específicas de la dramaturgia cantada. En un paso más en esta política de intervención en los espacios escénicos dieciochescos, el teatro del Príncipe sufrió una renovación drástica de sus estructuras. Tal reestructuración del Príncipe, debida a Juan Bautista Sachetti (de nuevo en este caso se trata de un artista de Corte, del arquitecto encargado de obras en el nuevo Palacio Real), conjuga en su morfología las influencias italianas y francesas.

El 5 de junio de 1745, para inaugurar este coliseo de nueva planta, se presentó la zarzuela de Cañizares y Nebra *Cautelas contra cautelas y rapto de Ganimedes*. Cañizares, que murió en 1750, fue reduciendo su producción para los teatros públicos en la década de los cuarenta, sustituyéndolo un libretista menor, Nicolás González Martínez, quien escribió la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, estrenada con música de Nebra por la compañía de José Parra. De estos mismos autores fueron las zarzuelas *No hay perjuicio sin castigo*, estrenada en el teatro privado del duque de Medinaceli en 1747; *Antes que celos y amor la piedad llama al valor* y *Aquiles en Troya*, en el teatro del Príncipe en el verano de 1747; *Hay venganza que es clemencia*, representada de nuevo en el Príncipe, en 1748. El joven Ramón de la Cruz estrenaba también por aquellos años su primera zarzuela, el 26 de octubre de 1757 —había nacido veintiséis años antes en Madrid—, obra de asunto mitológico y partitura de Manuel Pla, titulada *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*.

5.4.3. Emergencia del teatro lírico nacional: la zarzuela nueva

La desaparición, primero, de Bárbara de Braganza y, casi inmediatamente, en 1759, la del propio rey Fernando, sumergen a la Corte en un período largo de luto, que suponen el final virtual de toda una etapa de predominio de la concepción italianizante de la música escénica. El emblema más elocuente de este final es, sin duda, la liquidación de la compañía de ópera italiana, de la cual cabe decir que había acompañado en España el nacimiento mismo de la nueva monarquía borbónica. Esta fecha se encuentra convertida también, por otras razones, en un momento axial en la historia del teatro español del siglo XVIII. Y es que ocurre que, junto a lo ya señalado, en 1759 se sitúa la proclamación de Carlos III como nuevo rey, y por tanto el comienzo de una nueva estrategia desarrollada sobre el teatro público y el de titularidad real, política que va a llevar a cabo esta vez el conde de Aranda. En el terreno de la zarzuela mitológica antigua cantada en castellano, ésta conoce, a partir de la proclamación de Carlos III, su expansión, en el interior incluso de los teatros de los Reales Sitios, de donde en el reinado anterior, aunque esporádicamente representada, había terminado por desaparecer finalmente.

Todo indica a estas alturas de siglo que se prepara una gran explosión de

nacionalismo en lo que se refiere a la concepción musical del teatro. El nuevo monarca y su Corte no tienen ya la pasión filarmónica de sus predecesores; de hecho, su misma llegada a Madrid coincide con dos decisiones importantes a este respecto, el despido de Farinelli y la denegación del permiso con que contaban los restos de la compañía italiana del Buen Retiro para constituirse como compañía de ópera bufa en el teatro de los Caños del Peral. Pero hay que esperar unos años, en concreto hasta 1766, momento en que el conde de Aranda crea el «Teatro de los Reales Sitios», para que veamos resurgir un renovado interés del entorno cortesano (ya que no del propio Carlos III, que manifiesta su «repugnancia a todo tipo de espectáculo teatral»)³⁷ por el espectáculo dramático-musical. Sin embargo, este interés que renace va a excluir ya prácticamente, como veremos, las grandes puestas en escena operísticas, sustituidas en el gusto del momento por las óperas menores, las operetas bufas, las adaptaciones de ópera a zarzuelas y las zarzuelas mitológicas mismas.

Los largos períodos que Carlos III y su Corte comienzan a pasar en los Reales Sitios impulsan de nuevo en estos emplazamientos privilegiados una oleada de construcciones palaciegas con funcionalidad teatral. Jaime Marquet es, en este sentido, el continuador de los Galuzzi, Bonavía, Juvara y Sachetti, protagonistas de las revoluciones que la arquitectura teatral había experimentado en los reinados anteriores. Por expreso deseo del rey, Marquet realiza, en 1767, las trazas de «un teatro para la representación de comedias y óperas» en Aranjuez (Martín Olivares & Sancho, 1989). En los años posteriores proyecta y construye los Reales Coliseos de El Escorial y de El Pardo y colabora también en la fundamental reestructuración del coliseo de San Ildefonso en La Granja (Delgado Bedmar, 1989).

La todopoderosa influencia italiana se ve sustituida en estos teatros por una programación cercana —por su insistencia en un repertorio constituido por comedias y tragedias francesas vertidas al español— al nuevo gusto francófilo del conde de Aranda, que crea una nueva compañía para actuar exclusivamente en los Reales Sitios.

La ópera o «drama serio armónico» apenas tiene ya representatividad en estos momentos en que todo el vasto repertorio a la italiana ha sido reducido a la representación de dramas jocosos como *La Buona figliola* de Carlo Goldoni, *L'Almeria* de Coltellini, *L'Astrologa* de Chiari, *La Donna stravagante* de Scolari o *La Sposa fedele* de Guglielmi, representadas cíclicamente en los teatros de los Reales Sitios por los veranos y primaveras de los años 1767, 1768, 1769, 1771 y 1776, respectivamente.

Los escenarios madrileños, tanto los callejeros y festivos como los salones de comedias públicas y las casas de nobles y diplomáticos, además del escenario real del Buen Retiro, son, por su parte, más proclives que el Teatro de los Reales Sitios a la penetración de un gusto nacional que se expresa cada vez más frecuentemente en castellano y en formas escénicas de baile y canto que son pro-

³⁷ Archivo de Palacio. Aranjuez/14.234, 12 de abril de 1779. La frase forma parte de un expediente de negación del traslado de una máquina teatral al Real Sitio de Aranjuez.

pías y tradicionales del país³⁸. Buena prueba de ello es la primera representación llevada a cabo en el coliseo del Buen Retiro, el mismo día de la entrada en Madrid de Carlos III. Allí, las compañías madrileñas ofrecieron al rey la zarzuela «antigua» de Fernández de Córdoba *El triunfo mayor de Alcides* con el entre-més *Los escarmentados* como intermedio, y como «fin de fiesta» el sainete *Baile de batalla*, ambos seguidos por una tonadilla.

También en los salones del llamado «Cuarto del Infante Don Luis», hermano de Carlos III para quien trabajara el compositor Luigi Boccherini (Valverde Madrid, 1989), se representan innovadoras fórmulas de teatro escénico, como la zarzuela moratiniana *El barón de Illescas*, con música de José Lidón, y la ópera, también de Leandro Moratín, con música de Miguel López Remacha, *La conquista del Perú*, que con su tema indigenista se presenta como un eco lejano del «drama per musica» *Moctezuma*, que había sido estrenado en Venecia por Antonio Vivaldi en 1733 (Peña y Goñi, 1967, págs. 37-38).

Por su parte, la obra de Ramón de la Cruz está ceñida a producir en estos primeros años del reinado de Carlos III versiones nacionales de óperas italianas y francesas, convirtiéndolas, de paso, en zarzuelas, al transformar los recitativos en declamados. Obras que, si bien conservaban la música original, cada vez más frecuentemente fueron incluyendo números compuestos por maestros españoles, que imprimían un carácter más autóctono a las partituras. Ejemplos de ello pueden ser *La buena hija*, de 1765, con música adicional de Esteve, y sobre todo *Los portentosos efectos de la naturaleza*, con música de Scarlatti y arreglo de Pablo Esteve, estrenada el 12 de junio de 1766.

Entre las muchas reformas de Aranda, la del cambio de horario en las funciones se presenta como una de las medidas que, *a posteriori*, más han incidido en el desarrollo del teatro lírico nacional. La zarzuela, primero en su variedad antigua de desarrollo de un tema mitológico o histórico-exótico (del que será ejemplo *La Briseida*)³⁹, pero inmediatamente con el descubrimiento de una fórmula que le imprimirá un nuevo carácter costumbrista y actual, se convierte en el espectáculo por antonomasia en las sociedades nocturnas de los teatros públicos (Subirá, 1959a). Rodríguez de Hita, en estrecha colaboración con Ramón de la Cruz en este «período áureo» de la zarzuela, se encargaría de adaptar todo

³⁸ Véase una descripción de época de estas formas en Antonio Valdesreal, *Carta que escribe Antonio Valdesreal a un amigo suyo, pintándole en un romance la nunca bien celebrada diversión de los bailes de máscaras en esta Corte, con todas las circunstancias y modo que comprende. Aparatos que tiene el Coliseo del Príncipe, donde se ejecutan; sus adornos y providencias...*, Madrid, Joseph Martínez Abad, 1767.

³⁹ Esta zarzuela, que puede ser considerada como el primer libreto original de Ramón de la Cruz para el teatro lírico, recibió en su momento duras críticas e incluso contó con una serie de impresos que la enjuician, como los de Mauricio Montenegro (seud.), *Cartas que escribe el sacristán de Maudes al barbero de Foncarral. Hace en ellas análisis crítico de las tres zarzuelas que se han representado este verano; a saber; la Briseida...*, Madrid, viuda de Eliseo Sánchez, 1768, y de Cayetano Mendoza (seud.), *Cartas del barbero de Foncarral en respuesta a las del sacristán de Maudes, sobre la análisis de la «Briseida...»*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1769.

tipo de canciones y danzas populares españolas a sus argumentos y a crear una música que imprimiera un carácter, ahora ya exclusivamente nacional, a toda la producción. La pretensión última de Ramón de la Cruz y de su colaborador Hita es la de justificar la intervención musical en el desarrollo dramático, con un deseo reformador ante la inverosimilitud de los asuntos y la falta de sentido dramático en la música de las zarzuelas y óperas, españolas y extranjeras, hasta entonces compuestas⁴⁰. En dialéctica con la «opereta bufa», triunfante en estos momentos, Cruz concibe una ambientación reconocible y cercana, con libretos que se basan en la vida cotidiana de las clases populares y burguesas, rurales y urbanas.

Las producciones en este campo de la zarzuela nueva se suceden por parte de Cruz. Así, *Las segadoras de Vallecas*, en 1768, con Rodríguez de Hita, obtiene un éxito memorable, en parte debido a las intervenciones musicales, muy frecuentes pero, al mismo tiempo, de muy corta duración según los gustos populares. Y sobre todo con *Las labradoras de Murcia*, de 1769, donde culmina la reforma del género al introducir una música que resulta expresiva y pintoresca al reproducir los aires folclóricos del lugar, mientras que el libreto se ciñe a los sentimientos verosímiles y a la pintura de realidades «imitadas» del natural⁴¹.

En 1770 colaboró con Fabián García Pacheco en una zarzuela dedicada al duque de Alba, estrenada en el Príncipe: *En casa de nadie no se meta nadie o el buen marido*⁴². *Las foncarraleras*, de 1772, es otro éxito, esta vez con música de Ventura Galván, donde de nuevo se produce una abundancia de intervenciones musicales de corta duración. Esta última zarzuela ya no contiene seguidillas, uno de los números musicales más solicitados y habituales de las producciones lírico-dramáticas de la segunda mitad de siglo, cuya popularidad llegó a influir en la ópera italiana de principios del siglo siguiente. *El licenciado Farfulla*, de 1776, contiene en lo argumental, pero más específicamente en lo musical, todo tipo de modificaciones, presentándose como una miscelánea de aires españoles, coplas «de caballo», seguidillas, tonos de folías y jácaras, «aires patéticos», etc. A su imitación, y desde entonces, las zarzuelas «afarfulladas» serán aquellas que «en vez de arias se adornarán con música de todos los aires españoles» (Cruz, 1786-1791, I, pág. XLV).

Desde este año de 1776, coincidiendo con el período de apogeo de la tonadilla escénica, Ramón de la Cruz no volvió a componer ninguna zarzuela, con excepción de las dos representadas en el teatro particular de la duquesa de Osuna en 1786: *El extranjero*, con música de Antonio Ponzo, y *La Clementina*, con música del gran compositor Luigi Boccherini, en cuyo prólogo

⁴⁰ Sobre este problema, que afecta a la propiedad, decoro y verosimilitud neoclásica del espectáculo, véase Subirá, 1945, págs. 127-130.

⁴¹ Conocemos un texto de época que analiza críticamente esta zarzuela: José Sánchez (seud.), *Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las labradoras de Murcia»...*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1769.

⁴² Véase la crítica contemporánea de esta zarzuela en Antonio Malo, *Examen tardío pero cierto de algunas piezas de teatro, en especial de la zarzuela intitulada «El Buen Marido»...*, Madrid, viuda de Manuel Fernández, 1771.

el autor hace una declaración explícita de aceptación de la regla de las tres Unidades⁴³.

No hubo autores de libretos y partituras que continuaran la labor de don Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita, produciéndose un nuevo período de decadencia de la zarzuela que abarcaría ya todo el resto del siglo⁴⁴. A esta decadencia contribuye el éxito popular de géneros menores, entre ellos, la tonadilla escénica. Ésta, que había nacido para cantarse unida a obras de mayor envergadura, pudo desligarse de esa tutela y emprender su trayectoria como género menor independiente. Sus compositores más celebrados fueron aquellos que, ya independizados de la vida palaciega, servían a las compañías municipales, particularmente componiendo música para las comedias y los sainetes. Entre ellos figuran Pablo Esteve y Blas de Laserna, secundados por Misón y Castel.

5.4.4. El baile escénico y la tonadilla

El teatro musical español incluía frecuentemente bailes que acompañaban los números cantados, siendo esta una de sus principales características. Estas «canciones bailadas» o «danzas cantadas» reproducían sobre el escenario aquellas que se veían y oían habitualmente en la calle, fiestas, salones, etc. Muchas de estas piezas pertenecían al folclore popular y tradicional español, recogido del repertorio callejero y reelaborado para su representación teatral.

Los bailes de origen folclórico más frecuentes eran los boleros, las jotas, los fandangos y las tan solicitadas seguidillas. Aunque también encontramos estos bailes en las zarzuelas antiguas y en las óperas compuestas por músicos españoles, su presencia se ampliaba en la zarzuela nueva y en la tonadilla escénica (Castellanos de Losada, 1854).

A pesar del marcado carácter nacional que asumen en España los bailes escénicos, no puede ignorarse la influencia en ellos de la corriente estética franco-italiana, procedente de dos vías: la ópera italiana, por un lado, y, por otro, la práctica de la danza francesa en los salones de la Corte y de la aristocracia. Esta

⁴³ «La acción —escribe Ramón de la Cruz en la “Advertencia”— se reduce a descubrir el origen verdadero de Clementina, cuando más procuraban ocultarlo los dos únicos sujetos que le sabían, por un accidente inesperado del auditorio. El tiempo se puede calcular a nueve horas, que es mucho menos que el período de sol, aunque se considere como quieren los más rigurosos preceptistas. El lugar es fijo. La escena nunca queda desamparada. Los actores salen y entran con causa conocida, y se sabe lo que hacen, cuando faltan de ella...» (*Ibíd.*, V, pág. 2).

⁴⁴ La decadencia de la música escénica, al menos en sus variedades de ópera y zarzuela, está confirmada en las entradas respectivas que les dedica el *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes* obra de Esteban Terreros y Pando, publicada en Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, entre 1786-1789, donde leemos, sobre la ópera: «Algunos dicen que es una cosa ridícula hacer que se cante en una función aun la cosa más vil, y la más lastimosa, y aun que lo parece más que se cante también una narrativa, una fábula, cuento, o historia, de modo que arguye no poca paciencia en los que se supone escucharla: sin duda es contra la naturaleza y el uso contar historias, o llorar lástimas cantando» (II, págs. 710-711).

moda, que es la impuesta en los niveles altos de la sociedad en toda la primera mitad del siglo, iría progresivamente cediendo ante la nueva creada por el pueblo «majo», cuyos modelos y normas serán adquiridos por la aristocracia, quien, a su vez, lo devuelve transformado a la sociedad madrileña después de haberlo pasado por su tamiz.

Entonces, el teatro musical español conoce durante la segunda mitad del siglo XVIII una proliferación de las seguidillas y los boleros, que también se vieron afectados en ocasiones, sobre todo las seguidillas, por la influencia italiana en lo vocal y la francesa en lo coreográfico. El origen de las seguidillas era manchego, por esa razón aparece como la forma más difundida la denominada «seguidilla manchega», pero es cierto que también se ejecutaban frecuentemente en las tonadillas escénicas las seguidillas madrileñas así como las seguidillas murcianas, y hay que señalar a este respecto que todas las regiones llegaron a tener su versión propia de la seguidilla. En lo que al bolero se refiere, apareció posteriormente. Como la seguidilla, está basado en un compás ternario, pero su ritmo es más lento y majestuoso.

Hasta aquí hemos hablado del baile español como parte integrante de los espectáculos dramático-musicales, pues como género autónomo el baile clásico español, entendido en su acepción más academicista, es decir, el sistematizado durante el siglo XVII en tratados y en coreografías de autorizados maestros de baile y el derivado más tarde de la escuela bolera, fue desbancado por los de estilo francés e italiano. En los ambientes cortesanos, en los llamados «bailes de corte», lo que se ejecutaba eran los bailes de sociedad francesa, mientras que en el teatro también cortesano fue la tradición italiana la que se impuso, a través de la introducción de piezas bailadas en las óperas, las cuales, más tarde, se convertirían en géneros independientes, gracias esta vez al éxito de los maestros de danza italianos en España, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII (Huertas, 1989, págs. 105-189).

Al igual que durante el siglo XVII los entremeses y bailes, jácaras y mojigangas habían acompañado al espectáculo principal, durante el siglo XVIII existía la costumbre de intercalar en las óperas y zarzuelas representadas en Palacio —y en los teatros públicos— sainetes y tonadillas, sustituyendo las seguidillas y las tiranas a la chacona y a la zarabanda. Los sainetes, en algunas ocasiones «musicados», componían el intermedio y el «fin de fiesta», mientras que la tonadilla los remataba (Huertas, 1989, págs. 55-69). En otras altas ocasiones áulicas se produce también ese mestizaje de géneros; por ejemplo, con motivo del compromiso de la infanta María Luisa con el archiduque Pedro Leopoldo, la Villa de Madrid ofrece una ópera bufa —*El celoso burlado*—, trasmutada en zarzuela por Pablo de Olavide (Núñez, 1970) con música de Pergolesi, y otro tanto cabe decir de representaciones como la de la versión castellana de la «ópera abreviada» de Metastasio *Alcides entre dos caminos*, representada en la casa del embajador de Nápoles con motivo del matrimonio del príncipe de Asturias.

La tonadilla, pues, se impone a la zarzuela en el último tercio del siglo y a este hecho no es ajeno, además de lo ya reseñado, el progresivo populismo, el nacionalismo y aun el localismo que, en espiral, llegó a alcanzar a los miembros mismos de la familia real, sobre todo en el reinado de Carlos IV (Subirá, 1928-1930).

La tonadilla escénica, género lírico-dramático autóctono menor, nació como intermedio y final de obras teatrales mayores, de las que terminaría por desvincularse para iniciar su recorrido en solitario. En lo que fueron los primeros años de su aparición cerrada, el espectáculo, así como el sainete, cumplía las funciones de entremés o intermedio. Subirá (1945, págs. 147-148) ha efectuado una división en la trayectoria del género, división que puede resultar todavía vigente y que sitúa un primer período de «aparición y albores» entre 1751 y 1757, cuando la tonadilla permanece aún ligada a otra pieza teatral. Su época, para hablar en los términos antropomórficos que utiliza Subirá, de «crecimiento y juventud» ocupa el período 1757-1770, momento en que este tipo de piezas logra desbancar incluso a la propia zarzuela y se impone como género de moda. La «hipertrofia y decrepitud» que sobreviene entre 1791 y 1810 está marcada por el abandono progresivo de los elementos folclóricos y populares que caracterizaban a la tonadilla en lo literario y en lo musical, y su sustitución por unas fórmulas temáticas ya penetradas por el espíritu burgués y moralizante, mientras que, también en lo musical, se empieza a dejar sentir la influencia de la ópera italiana.

La gran mayoría de las tonadillas escénicas se compuso bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV, y los autores más relevantes de este período fueron, como hemos dicho, Esteve, Laserna, Misón y Castel, seguidos de otros no menos fecundos que éstos, como Pablo del Moral, Antonio Rosales, Pedro Aranaz, Jacinto Villedor, Fernando Ferandiere o Manuel García. Las tonadillas, en su proceso de expansión, llegaron también hasta el restringido círculo cortesano, siendo representadas en la corte madrileña y también en los Reales Sitios, debido a la gran afición que por las mismas demostraría la Casa Real, singularmente desde la llegada a la Corte de María Luisa de Parma en 1765, para casarse con el príncipe de Asturias.

El elemento principal de la tonadilla escénica era la música, y la orquesta fue sustituyendo paulatinamente a la guitarra originaria para cubrir el acompañamiento de los frecuentes números cantados. Otros elementos caracterizan el género, entre ellos el lenguaje popular, el nacionalismo y folclorismo de los bailes y canciones —sobre todo, en su primer momento—, los temas verosímiles e inmediatos para el espectador, el tono satírico que solía acompañarlo y, sobre todo, el estilo personal, individualizado, que adquirieron sus intérpretes, que llegaron a convertirse en el atractivo principal del espectáculo, alcanzando las tonadilleras y las cómicas gran popularidad, particularmente dentro de la sociedad madrileña (Rodrigo, 1971).

Los textos, que abundaban en alusiones, incisivas las más de ellas, a la actualidad, lograban un interés menor que los números musicales, números que serían los que en cierto modo permanecerían en la conciencia colectiva. De hecho, si bien se conocen los nombres de muchos de los compositores, la mayoría de los autores de los libretos permanece todavía hoy en el anonimato.

En lo que a su estructura interna se refiere, la tonadilla solía dividirse —pues en ocasiones podía variar su estructura— en varios cuadros, números o, propiamente, escenas musicales, alternando para ello con intermedios exclusivamente recitados o hablados. Finalmente, la tonadilla, aunque surgió como reacción nacionalista y popular frente al progresivo asentamiento de los géneros dramático-musicales foráneos, experimentó una influencia de la ópera italiana que acabaría por desvirtuar su propia naturaleza.

5.4.5. Los géneros musicales en la segunda mitad del siglo. El melólogo

Pero para trasladarnos al área cortesana, en ésta, una vez caído Aranda, se produce la casi completa desintegración de la infraestructura teatral de los Reales Sitios. Los cierres y despidos suponen un gran intervalo en la actividad de unos espacios donde experimentalmente se habían explorado los límites de la unión entre poesía y música. En adelante, la escena lírica reside únicamente en el teatro de titularidad pública, especialmente en el madrileño, aunque entre tanto el género también se ha desarrollado extraordinariamente en algunas provincias desde la década de los sesenta. En Valencia, por ejemplo, el levantamiento, en 1760, de la prohibición arzobispal que pesaba sobre los espectáculos teatrales desde 1748, genera una época de relativo esplendor, en la que lo que se cultiva sobre todo, a tenor de los documentos exhumados por Arturo Zabala (1960), es el arte lírico italiano. La última década del siglo está presidida por una crítica casi total de las representaciones operísticas y la práctica inexistencia de una temporada regular e, incluso, de un teatro adecuado que pueda garantizar el desarrollo de las zarzuelas o de otras formas nacionales.

En Cádiz, también la década de los sesenta supone un período brillante en el cultivo, en este caso, de la ópera francesa, traducida o no, debido al establecimiento en la ciudad de un coliseo específico para estas representaciones, que enseguida se ve completado en los años siguientes por locales dedicados a ópera italiana y al teatro español musical. En el caso de Cádiz, no parece, por los estudios de Xoán Manuel Carreira (1987), que se diera una crisis efectiva finisecular. De hecho, los libretos localizados por Cotarelo se extienden hasta los últimos años del siglo y sabemos también que una nueva compañía de óperas, la de José Bertelli, se instala en la ciudad en la tardía fecha de 1792.

También en Barcelona, donde la zarzuela nueva no había alcanzado el arraigo que tuvo en Madrid, la actividad operística obtiene su máximo desarrollo durante las dos últimas décadas de la centuria. En 1780, diecinueve años antes que en la Villa y Corte, se estrena el *Orfeo y Euridice* de Gluck, en la Santa Cruz.

Y justo en el umbral del siglo se sitúan las óperas *Il Telemaco nell'isola di Calipso* del joven Fernando Sor y *La princesa filósofa, o sea, el desdén con el desdén*, del organista de la catedral barcelonesa Carlos Baguer.

De igual manera, en Palma de Mallorca, Zaragoza, La Coruña o Valladolid se producen esporádicas representaciones operísticas a cargo de compañías italianas que se instalan en estas ciudades para temporadas cortas, y que hacen una fuerte competencia a las compañías nacionales y a las obras que no contemplan la introducción de la música. El problema en estos ámbitos periféricos con respecto a la Corte es doble. Por un lado está la inadecuación de los espacios existentes —en su mayoría antiguos corrales— para el gran espectáculo operístico. Por otro, la vida musical de este signo recibe serios ataques de las autoridades religiosas, que consiguen en numerosas ocasiones la prohibición de los espectáculos e incluso la demolición del propio teatro, como sucedió con el Corral de la Olivera de Valencia. Las fórmulas más breves y menos complejas de las zarzi-comedias, de las zarzuelas y serenatas, se refugian en ese entonces en la intimidad de los salones aristocráticos y no dejan, por consiguiente, huellas fehacientes de su existencia.

En lo que a Sevilla se refiere, allí el teatro musical y la fiesta cortesana misma presentan unas características propias. El «Lustro Real» deja en la práctica una tradición de representaciones musicales que se ven notablemente incrementadas a partir de 1761, con la presencia en la ciudad de una compañía italiana. El conocimiento de una lista o *Memoria de las comedias y óperas y otras funciones ejecutadas en el teatro de la calle de San Eloy*, publicado por Aguilar Piñal (1974, págs. 50-51), sitúa el período de esplendor de la ópera sevillana entre los años que van del 1766 a 1778. Años en los que abundarían también las celebraciones de efemérides regias compuestas por iluminaciones, bailes y cantatas, como las que se celebraron en la onomástica de Carlos III, el 4 de noviembre de 1767, donde se interpretó la ópera bufa *La Mesonera*⁴⁵.

En cuanto a Madrid, de nuevo en esta ciudad se había producido, por orden de Carlos III, la transferencia de las funciones de ópera a la Junta de Hospitales de Madrid, que adquiere definitivamente para sus representaciones el teatro de los Caños, que entretanto ha conocido nuevas reformas⁴⁶. Allí, un público de gusto burgués muy diferente al de los teatros de la Cruz y el Príncipe asiste, hasta 1799, a la puesta en escena de los más famosos títulos de Cimarosa, Paisiello, Sallieri, Gluck, Martín y Soler, Grétry, Isouard, etc., e incluso a algunos postreros intentos de crear una ópera castellana, como la *Glaura* y *Coriolano* de José Lidón⁴⁷.

La prohibición real de representar ópera italiana, decretada el 28 de diciembre de 1799, y mantenida en vigor hasta 1808, supone prácticamente la desaparición en la Corte de este espectáculo⁴⁸, que ya no se recuperaría hasta la segunda década del siglo XIX (Gies, 1989).

⁴⁵ Años después, en 1789, la exaltación al trono de Carlos IV produjo nuevas fiestas, entre cuyos actos destaca la *máscara acompañada del melodrama cómico* que interpretaron los alumnos del Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino en la ciudad. Para el estudio de esta obra, véase Sánchez Lomba, 1987. En general, sobre las fiestas hispalenses en este período, véase también Ruiz Lagos, 1985.

⁴⁶ Este último período en la reforma arquitectónica de los teatros españoles se hará bajo la influencia teórica de los tratados de Milizia —*Discorso sul teatro formale e materiale* (1771)— y Patte —*Essai sur l'architecture théâtrale* (1782)—. La asimilación de estos modelos y una prioritaria preocupación por la adaptación sonora del espacio escénico producen en España un texto teórico importante, el de Benito Bails *De la arquitectura civil*, obra de 1783 (véase la ed. facsímil de Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1983). Para el estudio de otros proyectos de la renovación arquitectónica teatral de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y de la atención que los mismos prestan a los efectos musicales y operísticos, véase Hernández, P., 1982.

⁴⁷ En el prólogo a la obra, Lidón confiesa cómo ésta se ha proyectado «con objeto de demostrar que nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un teatro lírico» (Subirá, 1946).

⁴⁸ El texto de la Real Orden explicita: «Sus Majestades no tenían por conveniente la continuación del teatro italiano, que de modo alguno podía subsistir en los términos que corresponde sin auxilios cuantiosos del Gobierno, así como no encontrarían dificultad en que le sustituyese uno español y sin bailes, que por sí solo puede mantenerse con decoro, invirtiéndose el producto del arrendamiento en beneficio de los mismos Hospitales y habilitándolos, desde luego, para establecerle en el referido Coliseo de Los Caños a las horas acostumbradas de por la noche, con tal que se ciñese a piezas decorosas de representación o cantado en español y por actores del país, sin otros bailes que los propios y característicos de estos reinos» (*cit.* en Martín Moreno, 1983, pág. 370).

En cuanto a la fiesta cortesana, al espectáculo de exaltación real que se prepara en las entradas, bailes, máscaras o veladas palaciegas, y en donde se combinan las manifestaciones poéticas y musicales en sus puestas en escena, puede decirse que con los fastos de la proclamación de Carlos IV fenece. La muerte de la fiesta y el espectáculo cortesano supone la aparición de la nueva «fiesta de Estado», de estructura más democrática y donde el teatro musical ya no conserva el papel emblemático que había tenido en los tiempos del Antiguo Régimen.

Por su parte, la comedia con música llega todavía a finales del siglo con ciertas aspiraciones reformadoras, ello en virtud de los intentos que en ese género ensayan escritores de ideología ilustrada como Cándido María Trigueros con *Los menestrales* y Juan Meléndez Valdés con la «comedia pastoral» *Las bodas de Camacho el rico*. Pese a ello, la situación global del género parece desalentadora si atendemos a la carta que Moratín escribe en 1792 a Godoy: «La música teatral está, como los demás ramos, atrasada y envilecida; ni es otra cosa en la parte poética que un hacinamiento de frialdades, chocarrerías y desvergüenzas» (Peña y Goñi, 1967, pág. 37).

A lo largo de toda la segunda mitad de la centuria, los dos músicos principales de las compañías municipales, Esteve y Laserna, se entregaron como tarea principal a la composición de música para estas comedias y sainetes, haciendo predominar en la estructura de su intervención los llamados «a cuatro» y los números con un carácter eminentemente folclórico. Los teatros públicos y palaciegos repusieron también las comedias de Calderón, Lope y otros autores del Siglo de Oro, a las que añadirían regularmente nuevos números musicales.

Es este tipo de comedias de música el que también queda relativamente oscurecido por la presencia en esos mismos escenarios de piezas del teatro francés clásico que alternarían también con la comedia ilustrada española y francesa. El repertorio dramático de la compañía de los Sitios Reales, a partir de la reforma de Aranda, se escinde en dos líneas, la francesa, tan de gusto del conde, y la italiana, representada por ópera y bailes (Martín Moreno, 1985, pág. 366). Mayoritariamente, los escritores ilustrados españoles apoyaron el repertorio francés y algunos de ellos, como Olavide, Jovellanos, Iriarte y Ramón de la Cruz, traducirían los textos de las comedias y tragedias francesas e incluso los libretos de la *opéra comique* —en la que las partes cantadas alternaban con las dialogadas— y de los melólogos, monólogo acompañado de un fondo musical, puramente orquestal, que reflejaba y subrayaba los sentimientos expresados por el personaje.

Respecto a la evolución de este último género de emergencia tardía, cabe decir que el éxito obtenido en Lyon (1770) y en París (1775) por el monólogo lírico *Pygmalion* de Rousseau, no se repetiría en los mismos términos en el estreno español ocurrido en el teatro de los Caños del Peral (Subirá, 1928). Sin embargo, la estructura y contenido conceptual de esta forma fue pronto adaptado por autores españoles, el primero de ellos Tomás de Iriarte, que escribió el texto y música del *Guzmán el Bueno*, estrenado en Cádiz en 1790 y en Madrid el 26 de febrero de 1791. Inmediatamente empezaron a surgir secuelas de este nuevo género dramático-musical y fueron algunos de los autores y compositores de tonadillas escénicas quienes se encargarían de aumentar con sus composicio-

nes el número de estos soliloquios o «unipersonales». Subirá (1945, págs. 156-157) sugiere que, por ejemplo, el propio Blas de Laserna podría ser el autor del acompañamiento orquestal para el monólogo lírico *El joven Pedro de Guzmán*, estrenado en 1793.

Los melólogos producidos en nuestro país no necesariamente llevaron siempre aparejado un tratamiento «serio» de la materia, como ocurre en los titulados *Aníbal*, *Idomeneo*, *Hércules y Deyanira*, *El delirio paternal*... Los había también cómicos e, incluso algunos mostraban una franca tendencia irónica y crítica hacia el propio género al que pertenecían, como ocurre en el caso de *El poeta escribiendo un monólogo*, subtítulo también *Monólogo, soliloquio, unipersonalidad o sea lo que fuere, que para el autor es indiferente que se llame como quisiere*. Otros títulos burlescos, citados por Subirá, son *El mercader aburrido*, *El domingo o el cochero* y *El famoso Traga-aldabas*. Otras formas de concebir el melólogo subieron también a los escenarios madrileños, entre ellas la representada por el alemán George Benda en sendas traducciones de su *Ariadna* y de su *Medea*, pero esta vertiente, en la que el acompañamiento orquestal era continuo, no parece que alcanzara la menor aceptación. En 1819, los melólogos cursados por el editor Domingo y Monpié pasaban de 20, contándose entre sus autores a los dramaturgos Luciano Comella, Vicente Rodríguez de Arellano, Gaspar Zavala y Zamora, José Concha y Fermín del Rey, y entre los músicos a Blas de Laserna, Pablo del Moral y Manuel García (Subirá, 1945, págs. 157-158). A la altura de estas fechas, esta fórmula, como otras que hemos podido revisar, ha terminado por perder el favor de todo tipo de públicos y se enfrenta con su absoluta extinción.

Finalmente, también la zarzuela —tanto la antigua como la nueva— pierde el favor del público y virtualmente desaparece de los escenarios hasta el punto de que el anónimo redactor de la primera historia de nuestro teatro lírico puede escribir en 1828:

De tal modo llegaron a decaer las zarzuelas y tonadillas que se extinguieron del todo en Madrid, y ya no se oyen como no sea en alguna compañía de la lengua (*Ibid.*, pág. 31).

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, “Noticia del índice de comedias de Manuel Casal y Aguado”, *CBibl* 28 (1972), págs. 153-163.
- *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).
- “El teatro del Siglo de Oro”, en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, vol. IV, dir. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Madrid, Orgaz (1979).
- *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *CTC* 5 (1990), págs. 33-41.
- ALCAYDE Y VILAR, Antonio**, *Don A. Valladares de Sotomayor y la comedia “El vina-tero de Madrid”*, Madrid, Artes Gráficas Mateu (1915).
- ALEDA Y MIRA, José**, *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Ribadeneyra (1903).
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso**, *Teatro y cultura en la Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, Ayuntamiento (1974).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, Introducción a José de CAÑIZARES, *El anillo de Giges*, Madrid, CSIC (1983).
- Introducción a *Bracanelo el herrero*, Roma, Bulzoni (1987a).
- “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Antonio CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC (1987b), págs. 215-226.
- “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Cast* 13 (1988a), págs. 17-33.
- “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *RLit* 50 (1988b), págs. 445-466.
- “Problemas de género en la comedia de magia”, en Javier HUERTA CALVO, Harm den BOER y Fermín SIERRA MARTÍNEZ (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. II, Amsterdam, Atlanta (1989a), págs. 301-310.
- “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, Sociedad Amigos del País (1989b), págs. 59-84.
- “Controversias acerca de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII”, en *Actas IV CIH*, vol. I, Frankfurt, Vervuert (1989c), págs. 301-309.
- “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, *CTC* 3 (1989d), págs. 157-169.
- “Público y creencia en la comedia de magia”, en *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger (1990), págs. 5-16.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, y **GARCÍA MOUTON, Pilar**, “Bandolero y bandido. Ensayo de interpretación”, *RDTP* 41 (1986), págs. 7-58.
- ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, Nicolás**, “Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón”, *AM* 13 (1958), págs. 225-259.
- “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *AM* 18 (1963), págs. 161-177.

- ALLEN, John J.**, *The reconstruction of a Spanish Golden Age playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, Florida U.P. (1983).
- AMORÓS, Andrés** (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- ANDIOC, Mireille**, “Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz”, *EE* 21 (1976), págs. 31-47.
- ANDIOC, René**, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph (1970).
- “Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*”, en VV.AA., *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia (1974), págs. 93-107.
- *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1976).
- “El teatro en el siglo XVIII”, en José M.^a Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. II, Madrid, Taurus (1980), págs. 199-290.
- APARICIO MAYDEU, Juan**, “*Juntar la tierra con el cielo*. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 323-332.
- ARAGONE TERNI, Elisa**, *Studio sulle “comedias de santos” di Lope de Vega*, Messina-Florenzia, Casa Editrice d’Anna (1971).
- ARMONA, José Antonio de**, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, ed. —con título levemente modificado— por Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria, Diputación Foral de Álava (1988).
- ARRESE, José Luis de; AUNÓS, Eduardo, y GÓMEZ, Julio**, *El músico Blas de Laserna*, Tudela, Imprenta Delgado (1952).
- ARRÓNIZ, Othón**, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (1977).
- ARTEAGA, Esteban**, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, ed. Miguel BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe (1943).
- BARLOW, Joseph W.**, “Zorrilla’s Indebtedness to Zamora”, *RRQ* 17 (1926), págs. 303-318.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la**, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira (1860). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1969).
- BATLLORI, Miguel** (ed.), *Esteban de Arteaga. I. Lettere musicofilologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo mutuo nella musica degli antichi*, Madrid, CSIC (1944).
- BECKER, Daniele**, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas IV CIH*, Frankfurt, Vervuert Verlag (1989), págs. 353-363.
- BONET CORREA, Antonio** (ed.), *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, Comunidad de Madrid (1985).
- BOTTINEAU, Yves**, *El arte cortesano en la época de Felipe V, 1700-1746*, Madrid, FUE (1987).
- BOUVIER, René**, *Farinelli, le chanteur des rois*, París, Galilée (1943).
- BRAVE, Isidro**, *L’Escenografia catalana*, Barcelona, Diputación (1986).

- BROWN, Jonathan, y ELLIOT, John**, *Un palacio para el Rey*, Madrid, Alianza (1985).
- BUCK, Donald C.**, "Comic Structures and the *sainetes* of Ramón de la Cruz", en Doug y Linda J. BARNETTE (eds.), *Studies... in honor of John C. Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 65-76.
- "Juan Salvo y Vela and the rise of the *comedia de magia*: the magician as anti-hero", *Hisp* 69 (1986), págs. 251-261.
- CALDERA, Ermanno**, "Il metateatro di Ramón de la Cruz", *LL* 2 (1977), págs. 81-113.
- "Il riformismo illuminato nei *sainetes* di Ramón de la Cruz", *Lett* 1 (1978), págs. 31-50.
- "Le iperboli di González del Castillo", en Giuseppe BELLINI (ed.), *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, Bulzoni (1981), págs. 79-94.
- "Misticismo e tramoya: Santa Teresa in alcune *comedias de santos*", *Lett* 5 (1982), págs. 89-108.
- "Sulla spettacolarità delle commedie di magia", en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni (1983), págs. 11-32.
- "Entre cuadro y tramoya", *Diec* 9 (1986), págs. 51-56.
- "Teatro di magia e secolo dei Lumi", *Lett* 11 (1988a), págs. 51-59.
- "De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988b), págs. 99-111.
- "La magia negada. *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres", en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit., (1989), págs. 311-322.
- CALDERONE, Antonietta**, "Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca", en *Teatro di magia*, cit. (1983a), págs. 147-164.
- "Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII", en *Teatro di magia*, cit. (1983b), págs. 236-268.
- Introducción a José LÓPEZ DE SEDANO, *Marta aparente*, Roma, Bulzoni (1984).
- CAMBRONERO, Carlos**, "Un censor de antaño", *RC* 101 (1896), págs. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502.
- CAMPOS, Jorge**, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).
- CARMENA Y MILLÁN, Luis**, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa (1878).
- CARNERO, Guillermo**, "Sensibilidad y exotismo en un escritor entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", *Rom* 3-4 (1988), págs. 23-29.
- "Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *BHi* 91 (1989a), págs. 21-36.
- "Un alicantino... de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)", *Cast* 14 (1989b), págs. 41-45.
- CARO BAROJA, Julio**, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente (1974).
- *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo (1990).
- CARREIRA, Xoán M.**, "Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas", *RMus* 10 (1987), págs. 581-599.

CARRERAS Y BULBENA, José Rafael, *Significación artística de Manuel Rincón de Asorga, autor de la mejor ópera representada en la antigua Lonja de Mar de Barcelona*, Barcelona, La Renaixença (1920).

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio, *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*, Madrid, A. Pérez Dubrull (1854).

CATTANEO, María Teresa, “En torno a *La doncella de Orleans* de Antonio de Zamora”, en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 133-140.

CIROT, Georges, “Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz”, *RLComp* 3 (1932), págs. 422-426.

COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press (1935).

— *Entertainments in the little theatres of Madrid, 1759-1819*, Nueva York, Hispanic Institute (1947).

COTARELO Y MORI, Emilio, *María Ladvenant y Quirante*, Madrid, Rivadeneyra (1896).

— *María del Rosario Fernández “La Tirana”*, Madrid, Rivadeneyra (1897a).

— *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897b).

— *D. Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, José Perales y Martínez (1899).

— *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez (1902).

— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM (1904).

— *Colección de entremeses, bailes, loas, jácaras y mojigangas (NBAE I-II)*, Madrid, Bailly-Baillière (1911), 2 vols.

— *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por...* (NBAE XXIII-XXVI), Madrid, Bailly-Baillière (1915-1918), 2 vols.

— *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipográfica de Archivos (1917).

— *Historia de la zarzuela desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipográfica de Archivos (1934).

COUGHLIN, Edward, “Una obra inédita de D. Ramón de la Cruz: su ‘Introducción para a tragedia *Numancia destruida*’”, *BBMP* 53 (1977), págs. 307-316.

— “*La tertulia*. An unpublished ‘sainete’ by Ramón de la Cruz”, *Diec* 1 (1978), págs. 46-62.

— “*La tertulia de moda*. Sainete inédito de Ramón de la Cruz”, *Diec* 2 (1979), págs. 166-188.

COULON, Mireille, “L’image du public dans les *sainetes* de l’époque de Ramón de la Cruz”, *CUP* 2 (1982) (IV table ronde sur le théâtre espagnol), págs. 1-14.

— “El sainete de costumbres teatrales”, en VV.AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983), págs. 235-247.

— (ed.), *Sainetes de Ramón de la Cruz*, Madrid, Taurus (1985).

— “De l’intermède de figuras au sainete de costumbres teatrales”, *CUP* 20 (1988), págs. 133-144.

— *Le “sainete” à Madrid à l’époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Universidad (1993); obra impresa a partir de tesis doctoral mecanografiada (1987).

- CRUZ, Ramón de la**, *Teatro o Colección de los Sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid, Imprenta Real (1786-1791), 10 vols.
- *Colección de los sainetes tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán, y los juicios de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli Moratín y Hartzenbusch*, Madrid, Imprenta de Yenes (1843), 2 vols.
 - *Sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid y publicados por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento de esta villa*, ed. Carlos CAMBRONERO, Madrid, Imprenta Municipal (1900).
 - *Sainetes de D. Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, de la Real Academia Española y su Secretario perpetuo*, (NBAE XXIII-XXVI), Madrid, Bailly-Ballière (1915-1928), 2 vols.
 - *Ocho sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz, editados, con notas, según autógrafos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid por Charles Emil Kany*, Berkeley, University of California (1925).
 - “Más sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz”, ed. Charles E. KANY, *RHi* 76 (1929), págs. 360-572.
 - *Diez sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz*, ed. Luigi de FILIPPO, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático (1955).
 - *Doce sainetes*, ed. José Francisco GATTI, Barcelona, Labor (1972).
 - *Tres obras inéditas de D. Ramón de la Cruz*, ed. Edward V. COUGHLIN, Barcelona, Puvill (1979).
 - *Sainetes*, ed. John DOWLING, Madrid, Castalia (1981).
 - *Sainetes*, ed. Mireille COULON, Madrid, Taurus (1985).
 - *Ten unedited works by Ramón de la Cruz*, ed. Edward V. COUGHLIN, Valencia, Albatros Hispánofila (1987).
 - *Sainetes*, ed. Francisco LAFARGA, Madrid, Cátedra (1990).
- CURET, Francesc**, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Institut del Teatre (1935).
- CHECA BELTRÁN, José**, “Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII”. *CTC* 5 (1990), págs. 13-31.
- DEACON, Philip**, “The removal of Louis Reynaud as director of the Madrid theatres in 1776”, *BHS* (1991), págs. 163-172.
- DELGADO BEDMAR, José Domingo**, “El Coliseo de Comedias de San Ildefonso en el siglo XVIII”, en VV.AA., *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 230-236.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso**, *Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón (1924), 2 vols.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa**, y **CARRASCOSA MIGUEL, Pablo**, “*El niño inocente de la Guardia* de Lope, y *La viva imagen de Cristo* de Hoz y Cañizares: semejanzas y diferencias”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 343-357.
- DOWLING, John C.**, Introducción a Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia (1970).
- “La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces: *El hechizado por fuerza* (1697) de Antonio de Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 275-286.
- DUFOUR, Gerard**, “Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz: du galán au petimetre”, *LN* 212 (1974), págs. 81-89.

- EBERSOLE, Alba V.**, “José de Cañizares y una fiesta real de 1724”, *RomN* 15 (1973), págs. 90-95.
— *Los sainetes de Ramón de la Cruz, nuevo examen*, Valencia, Albatros (1983).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, “Don Manuel Fermín de Laviano y unas composiciones suyas inéditas”, *AUM* 1 (1932), págs. 167-176, 505-519.
- ERAUSO Y ZAVALETA, Tomás de**, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, Madrid, Juan de Zúñiga (1750).
- ESQUER, Ramón**, “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765”, *Seg* 1 (1965), págs. 187-226.
- ESTALA, Pedro**, *El Pluto de Aristófanes, traducido por...*, Madrid, Sancha (1794).
- EXIMENO, Antonio**, *Del origen y reglas del Música...*, Madrid, Impta. Real, 1796; Madrid, Editora Nacional (1978).
- FALK, Heinrich R.**, “Enlightenment ideas, attitudes and values in the *Teatro menor* of Luis Moncín”, en *Studies... in honor of John C. Dowling*, cit. (1985), págs. 77-88.
- FARRELL, Anthony J.**, “¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 359-367.
- FERNÁNDEZ, Olga**, “La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteos”, *CCult* 11 (1987), págs. 153-166.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, “Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora”, *Cast* 12 (1987), págs. 59-72.
— “Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 623-635.
— *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña (1990).
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis**, *Arquitectura teatral en Madrid*, Madrid, Avapiés (1988).
- FERREIRA, Helder**, “Diversiones palaciegas en Lisboa”, *SZ* 11 (1990), págs. 171-189.
- FILIPPO, Luigi de**, “La sátira del bel canto en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz *El italiano fingido*”, *EE* 10 (1964), págs. 47-101.
- FUBINI, Enrico**, *Los enciclopedistas y la música*, Turín, Einaudi (1971).
- GALLEGO GALLEGO, Antonio**, “*La Clementina* de Boccherini”, *RMus* 10 (1987), págs. 633-639.
— *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza (1988).
- GÁLLEGO, Julián**, “Arte y gusto en la Corte”, en VV.AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, “De figurón a hombre de pro: el montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX”, en *Studies... in honor of John C. Dowling*, cit. (1985), págs. 89-98.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz**, “El bandido generoso y sus orígenes en la literatura de cordel: aproximación”, en *Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum Romanischen Volksbuch*, Seekirchen (1977), págs. 15-44.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel**, "Notas sobre el sainete como género literario", en *El teatro menor en España*, cit. (1983), págs. 13-22.
- GATTI, José Francisco**, "Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux", *RFH* 3 (1941), págs. 374-378.
- "La fuente de *Inesilla la de Pinto*", *RFH* 5 (1943), págs. 368-373.
- "Las fuentes literarias de los sainetes de D. Ramón de la Cruz", *Fil* 1 (1949), págs. 59-67.
- "*Le triomphe de Plutus* de Marivaux et *El triunfo del interés* de Ramón de la Cruz", *Fil* 14 (1970), págs. 171-180.
- Introducción a Ramón de la Cruz, *Doce sainetes*, Barcelona, Labor (1972a).
- "Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", *Studia hispánica in honorem Rafael Lapesa*, vol. I, Madrid, Gredos (1972b), págs. 243-249.
- GIES, David, T.**, "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII", *BHi* 91, 1 (1989), págs. 37-60.
- GOLDMAN, Peter B.**, "Plays and their audience in the Eighteenth Century: notes on the fortunes of a *comedia* by Cañizares", *MLS* 14 (1984), págs. 53-68.
- GOTOR, José Luis**, "El mágico de Salerno", en *Teatro di magia*, cit. (1983), págs. 107-146.
- GUINARD, Paul**, "Remarques sur *El carbonero de Londres* de Valladares de Sotomayor (1784)", *IbP* 2 (1979), págs. 213-224.
- "La mésalliance éludée dans le théâtre espagnol de la fin du XVIII^e siècle: *El vinatero de Madrid* de Valladares de Sotomayor (1784)", *IbP* 3 (1981), págs. 151-166.
- "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor", *ALEUA* 3 (1984), págs. 283-304.
- HAMILTON, Arthur**, "Ramón de la Cruz debt to Molière", *Hisp Cal* 4 (1921a), págs. 101-113.
- "Ramón de la Cruz, social reformer", *RRQ* 12 (1921b), págs. 168-180.
- HERNÁNDEZ, Mario**, "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco", *RLit* 42 (1980), págs. 185-200.
- HERNÁNDEZ, Pedro**, "La creación de la tipología teatral neoclásica: tres proyectos desconocidos", *RCSCA* 59 (1982), págs. 48-58.
- HESSE, José** (ed.), *Sainetes de Villarroel*, Madrid, Taurus (1969).
- HUERTAS, Eduardo**, *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés (1989).
- HYATT, Mayor** (ed.), *Ferdinand Bibiena*, Nueva York, Dover Publications (1964).
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves et al.**, *Catálogo del teatro lírico española en la Biblioteca Nacional: I. Libretos A-CH*, Madrid, Ministerio de Cultura (1986).
- JAUSS, Hans Robert**, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus (1986).
- KANY, Charles E.**, "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *RBAM* 6, 23 (1929), págs. 245-260.
- *Life and manners in Madrid, 1750-1800*, Berkeley, University of California Press (1932), cap. XI, págs. 290-455.
- "Theatrical jurisdiction of the juez protector in XVIIIth-Century Madrid", *RHi* 81 (1933), págs. 382-393.

- LAFARGA, Francisco**, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Manuscritos, Barcelona, Universidad (1983).
- *Las traducciones españolas del teatro francés. Impresos*, Barcelona, Universidad (1988).
- Introducción a Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, Madrid, Cátedra (1990).
- LAGRAVE, Henri**, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, París, Klincksieck (1972).
- LANOT, Jean-Raymond**, y **VITSE, Marc**, “Éléments pour une théorie du figurón”, *Carav* 27 (1976), págs. 189-213.
- LAVALLE COBO, Teresa**, “El primer teatro de La Granja: la Casa de Tables”, *AE Arte* 471-474 (1990), págs. 251-263.
- LEÓN TELLO, Francisco**, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC (1974).
- LISTA, Alberto**, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía. (1844), 2 vols.
- LÓPEZ CALO, José**, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza (1983).
- LOUZANO PARDO, Ramón**, “Pertinencia de elementos musicales en literatura”, *SCLC* 3 (1980), págs. 97-104.
- MACHADO, Manuel**, “La niña de plata, de Lope, refundida por Cañizares”, *RBAM* 1 (1924), págs. 36-45.
- MANCINI, Guido**, “Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora”, en *Actas del Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII*, cit. (1988), págs. 255-265.
- MARTÍN LARRAURI, Felisa**, y **CALDERA, Ermanno**, Introducción a Ramón de la CRUZ, *Marta abandonada y Carnaval de París*, Roma, Bulzoni (1984).
- MARTÍN MORENO, Antonio**, “El músico Sebastián Durón. Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía”, *AM* 27 (1972), págs. 163-188.
- *El P. Feijoo y las ideologías musicales en la España del XVIII*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos (1976).
- “El P. Feijoo y la estética musical del siglo XVIII”, en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981), págs. 423-443.
- *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza (1983).
- “La música teatral”, en *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza (1985), págs. 341-414.
- “La música en la Corte española del siglo XVIII”, en VV.AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987), págs. 181-189.
- MARTÍN OLIVARES, Gabriel**, y **SANCHO, José Luis**, “Jaime Marquet y la configuración arquitectónica de Aranjuez como sitio rural modelo de la ilustración bajo Carlos III”, en VV.AA., *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987), págs. 434-442.
- MASSANES, Natividad**, “Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español”, *EE* 19 (1975), págs. 83-101.
- McCLELLAND, Ivy L.**, “Tirso de Molina and the Eighteenth Century”, *BHS* 18 (1941), págs. 182-204.
- “The eighteenth century conception of the stage and histrionic technique”, en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College (1952), págs. 393-425.
- “‘Comellan’ drama and the censor”, *BHS* 30 (1953), págs. 20-31.

- McCLELLAND, Ivy L.**, *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, University Press (1970), 2 vols.
- *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, University Press (1975); 1.^a ed., 1937.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, “Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácara y romances vulgares” (1798), en Jorge DEMERSON (ed.), *Discursos forenses*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1986), págs. 101-109.
- MERIMÉE, Paul**, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, FIR (1983).
- MESONERO ROMANOS, Ramón**, *Memorias de un setentón*, ed. Enrique PASTOR, Madrid, Tebas (1975).
- MOLI FRIGOLA, Montserrat**, “Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento”, en VV.AA., *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Università (1988), págs. 215-239.
- “La Roma de las Naciones. Fiestas españolas. Palacio de España, centro del mundo”, en VV.AA., *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1989).
- MONACO, Gabriella del**, *Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares de Sotomayor*, Nápoles, Ecuménica Editrice (1979a).
- “Appunti su Antonio Valladares de Sotomayor”, *AFLFUN* 10 (1979b), págs. 263-277.
- “Un autore con magia”, en *Teatro di magia*, cit. (1983), págs. 165-184.
- MOORE, John A.**, *Ramón de la Cruz*, Nueva York, Twayne (1972).
- MORALES BORRERO, Consolación**, *Carlos Broschi Farinelli: fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional (1972).
- MORATÍN, Leandro F. de**, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.
- *Obras de Leandro y Nicolás Fernández de Moratín* (BAE II), Madrid, Atlas (1944).
- *Epistolario*, ed. R. ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).
- MORENO GARBAYO, Natividad**, *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1957).
- MUÑIZ HERNÁNDEZ, Alicia**, *El teatro lírico del padre Antonio Soler*, Madrid, Fundación Juan March (1981).
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín**, *Escenografía española*, Madrid, Imp. Blass (1923).
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro**, *Storia critica dei teatri (1777)*, vol. VI, Nápoles, Vincenzo Orsino (1790).
- NÚÑEZ, Estuardo**, “Consideraciones en torno a la obra literaria de don Pablo de Olavide”, en *Actas III CIH*, México. Univ. (1970), págs. 643-648.
- Origen y progresos de las óperas, o sea noticias filarmónicas*, Madrid, Ramón Verges (1828).
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El teatro menor en España*, cit. (1983), págs. 215-230.

- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, ‘El teatro en el siglo XVIII’, en *Historia del teatro en España*, vol. II, dir. José M.^a Díez Borque, Madrid, Taurus (1988), págs. 57-376.
- “El teatro barroco en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)”, *CTC* 5 (1990), págs. 43-64.
- PEDRAZA, Pilar**, “Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII”, en VV.AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987), págs. 203-219.
- PEDRELL, Felipe**, *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea y Cía. (1897-1898), 2 vols.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio**, *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza (1967).
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal**, “Noticias y documentos relativos a la historia de la literatura española, recogidos por...”, en *Memorias de la Real Academia Española*, vols. X-XI, Madrid, Hijos de Reus (1911).
- PÉREZ TEIJÓN, Josefina**, *Contribución al estudio lingüístico del siglo XVIII. Los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo*, Salamanca, Universidad (1985).
- PIZARRO, Francisco Javier**, “Doña Bárbara de Braganza y el fausto cortesano en las fiestas reales”, en *IV Simposio Luso-Español de Historia del Arte*, Coimbra, Universidad (1987), págs. 78-89.
- PLACE, Edward**, “Notes on the grotesque: the *comedia de figurón* at home and abroad”, *PMLA* 2 (1939), págs. 412-421.
- POLT, John**, “Invitación a *Las bodas de Camacho*”, en *Actas del Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, cit. (1988), págs. 315-331.
- RHOADES, Duane**, “Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico: *escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación, unipersonalidad, o llámese como quisiere*”, *RLit* 101 (1989), págs. 191-216.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio**, “José Concha y la tragedia neoclásica”, *CLett* (1985), págs. 111-119.
- *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación (1987).
- “La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico”, *CTC* 5 (1990), págs. 65-75.
- RODRIGO, Antonina, María Antonia** “*La Caramba*”. *El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Madrid, Prensa Española (1971).
- ROSSI, Giuseppe Carlo**, “Calderón en la polémica sobre autos sacramentales”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos (1967), págs. 9-40.
- RUIZ LAGOS, Manuel**, *Cultura simbólica e ilustración andaluza*, Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos (1985).
- RULL, Enrique**, “*El picaresco de España*, de José de Cañizares”, en Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, FUE (1979), págs. 849-861.
- SAGE, Jack**, “Nuevas investigaciones sobre el género de la ópera y la zarzuela en España”, *Bar* 5 (1972), págs. 107-114.
- SALA VALLDAURA, José M.^a**, “Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo”, *EE* 19 (1975), págs. 103-183.

- SALA VALLDAURA, José M.^a**, *Juan Ignacio González del Castillo*, Barcelona, Universidad (1979).
- “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”, *ALEUA* 8 (1992), págs. 154-174.
- SAMBRICIO, Carlos**, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de Los Caños del Peral”, *AEArte* 119 (1972), págs. 260-281.
- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco**, “La máscara sevillana de los tomistas en la proclamación del Rey Carlos IV”, en VV.AA., *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987), págs. 658-662.
- SHERGOLD, Norman D.**, *A History of the Spanish stage from medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press (1967).
- SIERRA PÉREZ, José**, *Antonio Soler: Música escénica*, Madrid, Patrimonio Nacional-Ediciones Escorialenses (1983).
- “Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música (Padre Antonio Eximeno)”, *RMus* 10 (1987), págs. 647-662.
- STEIN, Louise**, “El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, *RMus* 3 (1980), págs. 197-211.
- STOUDEMIRE, Sterling A.**, “Dionisio Solís’s *refundiciones* of plays”, *HR* 8 (1940), págs. 305-310.
- SUBIRÁ, José**, *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*, Madrid, Imprenta Musical (1924).
- “La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII”, *RBAM* 4 (1927), págs. 1-14.
- “Los melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *RBAM* 5 (1928), págs. 140-161.
- *La tonadilla escénica*, Madrid, RABM (1928-1930), 3 vols.
- “La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVII”, *RBAM* 6 (1929), págs. 109-123, 389-404.
- “La Junta de Reforma de Teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias”, *RBAM* 9 (1932), págs. 19-45.
- *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor (1945).
- “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, *AM* 1 (1946), págs. 181-194.
- “Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII: contribución a la música teatral española”, *AM* 4 (1949), págs. 181-191.
- *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, CSIC (1950).
- “Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela (años 1763-1771)”, *BRAE* 158 (1959a), págs. 429-462.
- “Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII”, *RLit* 15 (1959b), págs. 11-36.
- *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1960).
- “La estética operística del siglo XVIII”, *RIE* 20 (1962), págs. 205-225.
- *La ópera “castellana” en los siglos XVII y XVIII (tema con variaciones musicológicas)*, Madrid, CSIC (1965).
- “Algunas fiestas reales”, *RIE* 29, 115 (1971), págs. 177-199.
- *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona, Alba (1978).

- SUREDA, Francis**, “Recherches sur la composition du public à Valencia au XVIII^e siècle: approches méthodologiques”, *CUP* 2 (1982) (IV table ronde sur le théâtre espagnol) págs. 106-124.
- *Théâtre et société à Valencia au XVIII^e siècle (1700-1779)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Perpignan (1987).
- TOVAR MARTÍN, Virginia**, “Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Ildefonso”, *BA* 7 (1974), págs. 15-24.
- “Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII”, en VV.AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1987).
- TRIFILO, Samuel**, “Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares”, *Hispa*. IV (1961), págs. 39-46.
- VALVERDE MADRID, José**, “Goya y Boccherini en la Corte de D. Luis de Borbón”, en *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 793-803.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene**, “La comedia de santos en Antonio de Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, vol. II, cit. (1989), págs. 332-341.
- VAREY, John E.**, “Some palace performances of Seventeenth Century plays”, *BHS* 40 (1963), págs. 212-244.
- *Los títeres y otras diversiones populares en Madrid, 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (1972).
- VERDÚ RUIZ, Matilde**, “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, en VV.AA., *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid (1989), págs. 804-808.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca**, “Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración”, *Seg* 39-40 (1984), págs. 173-192.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia**, “La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII”, *RMus* 8 (1985), págs. 119-123.
- VITSE, Marc**, “Tradición y modernización en *El dómine Lucas* de José de Cañizares”, en *Actas Coloquio Internacional*, cit. (1988), págs. 383-397.
- WHITAKER, Daniel S.**, “*Los figurones literarios* of Rosa M.^a Gálvez as a enlightened response to Moratín’s *La comedia nueva*”, *Diec* 11 (1988), págs. 3-14.
- ZABALA, Arturo**, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputación (1960).
- *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1982).

Capítulo 6



El teatro del siglo XVIII (II)*

John Dowling

- 6.1. Planteamiento de la polémica teatral desde las exigencias neoclásicas.
- 6.2. La batalla contra el teatro barroco, profano y religioso.
- 6.3. Hacia un teatro de rango europeo.
- 6.4. La gran batalla de fin de siglo.

* Remitimos al lector al Índice general, donde podrá observar que para una comprensión cabal del teatro del XVIII español deberá considerar en conjunto los capítulos 5, 6, 7 y 10, siendo especialmente estrecha la vinculación entre 6 y 7.

Planteamiento de la polémica teatral desde las exigencias neoclásicas

6.1.1. Preceptiva y norma en la *Poética* de Luzán

La polémica sobre cómo debía hacerse una comedia española empezó con la misma creación del género. En la primera parte del *Quijote* (1605), capítulo 48, publicada menos de un cuarto de siglo después de la inauguración del madrileño Corral del Príncipe (1583), disfrutamos de una discusión entre el cura cervantino Pero Pérez y el canónigo de Toledo. En compañía del enjaulado Don Quijote y los demás personajes caminando hacia el innominado lugar de La Mancha, sostienen los dos una conversación literaria. Confiesa el canónigo que él mismo había escrito unas 100 hojas de una novela de caballerías, pero que la había desechado al reconocer que tales novelas son del mismo talante que las comedias que en su día se representaban:

Todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo; y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos.

El canónigo cita, además, tres tragedias —de Lupercio Leonardo de Argensola— que «guardaban bien los preceptos del arte» y por guardarlos no dejaron «de agradar a todo el mundo» (IV, pág. 240)¹.

El cura Pero Pérez —bastante mundano para un sacerdote de un pueblo tan remoto de los centros culturales como aquel lugar de La Mancha— encuentra en las palabras del canónigo pábulo que enciende, según dice, «un antiguo rencor que tengo con las comedias que agora se usan». Citando, no muy exactamente por cierto, a Cicerón, proclama que «habiendo de ser la comedia [...] espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia». Retóricamente pregunta: «¿qué mayor disparate puede ser [...] que salir

¹ Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola citadas por Cervantes eran *La Fílis*, desconocida hoy, *La Isabela* y *La Alejandra*. Las dos últimas las publicó Juan José López de Sedano en su antología *Parnaso español* (1772), tomo VI, como ejemplos de cómo se debían escribir tragedias.

un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa frégona?»

Entonces, en aquel seco y polvoriento camino de La Mancha, concluye Pero Pérez su arenga ofreciendo una solución autoritaria que va a encontrar eco a través de todo el XVIII hasta la época romántica:

Estos inconvenientes cesarían [...] con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen; no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España; sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna.

Al aparecer la primera parte del *Quijote*, Lope de Vega ya había escrito más de un centenar de comedias. Cuatro años después, en 1609, divulgó, en verso por cierto, su teoría de la nueva comedia de entonces, publicándola en letras de molde con el título *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. La práctica de Lope a través de cuarenta años y los éxitos de sus secuaces durante todo el siglo dieron como resultado la creación de un cuerpo de textos dramáticos sin rival ni en calidad ni en cuantía en la historia literaria de ningún país. Agotada esta rica vena en el curso del XVIII, los escritores dramáticos del Siglo de las Luces, con otras exigencias, tuvieron que luchar bajo el enorme peso de arraigadas tradiciones para poder introducir nuevas formas y temas actuales. He aquí el fundamento de la polémica del siglo.

El teórico de la época es Ignacio de Luzán. Una esmerada educación en España e Italia le permitió superar el «Rengifo», vademécum de poetas y poetastros durante más de un siglo². Dos fechas —1737 y 1789— sirven de marco para el feliz logro de este erudito de amplia cultura europea. En 1737, cuando contaba treinta y cinco años, publicó la primera edición de su *Poética*, en «los albores de un nuevo clasicismo español», según el acertado juicio de Russell P. Sebold (Luzán, 1977, pág. 46). Es, además, el año de la publicación del tomo V y penúltimo del *Diccionario* dicho «de autoridades», magnífica empresa que dio al mundo hispánico, y a su teatro, la base lexicográfica para el conocimiento de la lengua en su nueva época moderna. En aquel año se inició el *Diario de los Literatos de España*, y nació Nicolás Moratín, destacado combatiente en las polémicas sobre el teatro. En 1737, por más señas, se labró de nuevo el Corral de la Cruz, cubriéndose el patio para convertirlo en

² El «Rengifo» era un libro del jesuita Diego García Rengifo publicado con el nombre de su hermano Juan Díaz Rengifo, reimpreso con adiciones de José Vicens: véase bibliografía. La portada de una edición del siglo XVIII lleva esta nota: «Aumentada en esta última impresión con dos tratados, uno de avisos y reglas, otro de asonantes, con cuarenta y ocho capítulos, con un compendio de toda el arte poética, y casi cinco mil consonantes.» Hay ediciones de 1606, 1628, 1644, 1703, 1726 (?), 1727, 1758-1759.

el coliseo de la Cruz. Director de las obras fue Pedro de Ribera, último de los arquitectos del Barroco —«corruptor» le llama Mesonero Romanos— y la estructura iba a ser para los neoclásicos símbolo de la, para ellos, «comedia antigua» y fortaleza del mal gusto³.

La segunda fecha, 1789, medio siglo después de la primera edición de la *Poética* y 35 años después de la muerte de Luzán, marca la publicación de una segunda edición, prologada por el hijo del autor, Juan Ignacio, y revisada por Eugenio Llaguno y Amírola, oficial en el Gobierno del ilustrado Carlos III. Estamos en el umbral de otro período que verá triunfar el teatro de Leandro Moratín, hijo de Nicolás, con los estrenos de *El viejo y la niña* (1790), *La comedia nueva* (1792), *El barón* (1803), *La mojigata* (1804) y el «exitazo» del Neoclasicismo, *El sí de las niñas* (1806). Entre 1737 y 1789, pues, un período de medio siglo, se despliegan las fuerzas de los bandos que van a combatir, unos por la conservación y otros por la renovación del teatro español.

En las definiciones de «comedia» y «tragedia» del *Diccionario de la lengua española* («de autoridades»), vislumbramos en esbozo lo que va a ser la polémica teatral del siglo. El tomo II, publicado en 1729 —ocho años antes de la *Poética* de Luzán, define «comedia» según el modelo heredado del XVII español:

Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común; pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia, o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega (II, pág. 428).

Ahora bien: en el tomo VI y último, que sale en 1739 —dos años después de la *Poética*—, se encuentra esta definición de tragedia:

Representación seria de las acciones ilustres de los príncipes y héroes. Hoy comúnmente se entiende por la obra poética en que se representa algún suceso que tuvo fin infeliz y funesto (VI, pág. 317).

³ Mesonero Romanos, 1831, pág. 275. Dice Mesonero que el teatro de la Cruz es una de «tantas pruebas que dejó [Ribera] de su mal gusto». Repite la opinión de Eugenio Llaguno y Amírola, el encargado de la segunda edición de la *Poética* de Luzán, que recoge Juan Agustín Ceán Bermúdez (1829, IV, págs. 106-107). Llaguno demuestra la actitud del ilustrado ante el artista del Barroco al valorar la obra de Ribera con esta sentencia: «Desde que hizo la [portada del hospicio de la calle de Fuencarral] se le debió recoger para curarle el cerebro y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía [...] Semejantes delirios se aplaudían entonces; y no es de extrañar, porque se aplaudían también los retruécanos de los oradores y los equivoquillos de los poetas. El bueno o mal gusto camina en todas las cosas a un mismo paso.»

Luzán en la *Poética* desea imponer las distinciones entre los géneros dramáticos, si no olvidadas en España, al menos ignoradas, desde la época de Francisco Cascales⁴.

Ochenta y ocho años después, Leandro Moratín publicó en la bella edición de sus *Obras dramáticas y líricas* (1825), la definición de comedia que había acuñado a través de su carrera de escritor dramático. Ha triunfado el Neoclasicismo, cambiando para siempre y para bien el modo del teatro español, pero está pronto a transformarse ante las nuevas escuelas del XIX. En efecto, Moratín define «la nueva comedia» española al final de la larga polémica iniciada por «las reglas» de Luzán y a comienzos de las trayectorias de la época moderna:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud (1825, I, pág. XXI).

En seguida, de un modo magistral, Moratín glosa cada elemento de su definición. Comediógrafo, no nos elaboró una definición paralela de la tragedia. Sin embargo, en la serie de propuestas arriba citadas podemos apreciar los términos de una disputa, vigente en la época de Cervantes y Lope, abandonada ante los triunfos de Calderón y los dramáticos de su escuela, y abierta de nuevo con la *Poética* de Luzán.

Desde una perspectiva moderna, nos damos cuenta de que en su época y aún después se ha leído mal a Luzán o no se lo ha leído, como hacía constar Russell P. Sebold en su «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza» (1989, págs. 98-128; el ensayo se publicó antes, en 1967 y 1970). Luzán está dispuesto a admitir y perdonar los defectos de los comediógrafos españoles cuando poseen méritos de orden superior. Mientras avanza el siglo, no obstante, esta postura ecuánime va faltando en críticos posteriores para decaer en amargas disputas.

En el mismo «Proemio», Luzán —perito en las literaturas clásicas y modernas, conocedor de las teorías literarias vigentes en Europa— parece retar a los parciales de la comedia española, grande en el XVII pero ya anticuada en 1737: «Es cierto que si un Lope de Vega, un don Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España comedias tan bien escritas que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando ahora son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa» (1977, pág. 125). Sigue advirtiéndole que «quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena» (*Ibíd.*, pág. 126).

⁴ Francisco Cascales (1567-1642), traductor excelente de la *Poética* de Horacio, se encontraba, como Cervantes, entre los últimos defensores, en su día, de la poética greco-latina. El diálogo *Tablas poéticas* (1617), en cuanto a teatro, no consiguió imponerse ante los triunfos de la escuela de Lope. Para la fecha de nacimiento de Cascales seguimos a García Servet, 1978, pág. 18.

Ya en un ensayo de 1734, el P. Feijoo había meditado sobre «una cosa» que existe en la naturaleza o que posee una obra de arte que «tiene *un no sé qué* que agrada, que enamora, que hechiza» sin que llegue el que la observe a precisar lo que es. Respondiendo a la pregunta que plantea, Feijoo contesta: «yo digo que ese *no sé qué* no es otra cosa que estar hecha según arte, pero según un arte superior al suyo». O sea que Feijoo y Luzán, escribiendo en la misma década, reconocen que el arte —las reglas— se une al «genio y numen» para la creación de una obra excelsa en su categoría.

En múltiples lugares de la *Poética* reconoce Luzán la superioridad latente en la comedia antigua. De Lope de Vega escribe que alabará siempre «la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas» (1977, pág. 538). En cuanto a Calderón, expresa repetidas veces su entusiasmo: «admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás oscura ni afectada, es siempre elegante; y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada...» (pág. 538). Como ejemplo de excelentes episodios, o lances, elige Luzán la comedia calderoniana *¿Cuál es mayor perfección?* (pág. 482)⁵. Al comentar los «prólogos ocultos» —frase con que quiere significar la exposición de un argumento complejo— encuentra «ingenio y habilidad» en varias comedias de Calderón, que nombra por su título, en que el autor acierta en un arte que «requiere mucho artificio y miramiento» (pág. 521). Insistiendo en la habilidad del escritor para que parezcan verosímiles al auditorio la relación de «hechos que se suponen sucedidos dentro, o las ocultas intenciones y los pensamientos de personas», especialmente en los soliloquios, no encuentra Luzán mejor ejemplo en la literatura dramática que en la comedia *Dicha y desdicha del nombre* de Calderón (pág. 522).

Luzán nombra a otros «cómicos» —así llama a los autores de comedias— junto con Lope y Calderón. En un capítulo dedicado a la comedia de costumbres, elogia el erudito, con reservas, tanto las de Calderón como las de Solís y de Moreto, «no del todo malas sino sólo en parte defectuosas» (pág. 505). En esta categoría pone «todas aquellas en las cuales los amores se tratan con honestidad, los duelos con moderación, la virtud, aunque mezclada con algunos defectos comunes, se ve premiada y feliz, y el vicio o defecto, aunque no sea de los mayores, recibe su castigo...» (pág. 505). Aunque Luzán favorece en la tragedia una «fábula simple», o sea «de una sola mudanza», admite para la comedia la «fábula doble», es decir, «de dos mudanzas»; y como ejemplo elogia *La fuerza del natural* de Agustín Moreto (pág. 530). De este «cómic» cita además *El desdén con el desdén* como pieza que merece aplauso (pág. 538). Entre los tardíos distingue a Bances Candamo como «digno acreedor de los elogios y de la estimación, con que ya el público ha recibido sus obras, por su ingenio, su elegante estilo, sus noticias no vulgares y por el cuidado grande que manifestó en la verosimilitud, decoro y propiedad de los lances y de las personas» (pág. 538).

⁵ Con el tiempo *¿Cuál es mayor perfección?* de Calderón será el modelo de Nicolás Moratín para su comedia «ejemplar» *La Petimetra*.

Reserva Luzán elogios para autores de su propia época. La pieza más popular del teatro español durante siglo y medio, *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora es, según el crítico, «una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática» (pág. 538). Encuentra asimismo dignas de alabar las comedias de su propio contemporáneo, José de Cañizares, porque «los principales papeles han de ser los que muevan al auditorio a risa y alegría, por medio de sus defectos bien pintados y de sus genios extravagantes»; mientras que critica el rumbo de otros comediógrafos españoles que «hacen serio, y aun a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fían lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso» (pág. 533). Se extiende más aplaudiendo, entre otras comedias, *El domine Lucas*, otro «exitazo» del siglo, en que distingue «con particular gusto costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asunto y estilo propios de comedia, grandiosidad en la acción misma y en las personas principales» (pág. 539).

6.1.2. Divulgación de las «reglas» dramáticas de la *Poética*

La *Poética* de Luzán abrió de nuevo una controversia silenciada desde la época de Cervantes, de Alonso López Pinciano y de Francisco Cascales, por los éxitos de Lope y de Calderón⁶. «De ningún escrito tenía más necesidad nuestra España que de una entera y cabal poética.» Así empieza el tomo IV del *Diario de los Literatos de España* (pág. 1), correspondiente al último trimestre de 1737, aunque no puesto a la venta hasta junio de 1738⁷. En la reseña del libro III de la *Poética*, que trata «de la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas», el diarista observa que «el punto más crítico y delicado de la poesía dramática es el de las tres Unidades de *Acción*, de *Tiempo*, y de *Lugar*» (*Diario...*, III, pág. 30). En efecto, durante la larga polémica, las «reglas» se reducen con frecuencia a las Unidades —o a menos—. Medio siglo después, Pipí, el camarero de *La comedia*

⁶ No llegó a publicarse hasta nuestra época el sugestivo tratado de tendencias aristotélicas de Francisco Bances Candamo (1970). Moir llama a Bances «el último gran dramaturgo didáctico de la España del siglo xvii».

⁷ Citamos de la reimpresión, 1987. Explica Ruiz Veintemilla que el *Diario* debía salir trimestralmente y los siete trimestres de su corta vida correspondían los cuatro a enero-diciembre de 1737 y los otros tres a enero-septiembre de 1738. Un octavo tomo, correspondiente al último trimestre de 1738, estaba preparado pero no salió y se perdieron los materiales. Sin embargo, no salieron los tomos como debían y tardó el séptimo hasta febrero de 1742. Oficialmente fueron tres los diaristas: Francisco Javier de la Huerta, Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Jerónimo Puig. Entre los asociados más o menos estrechamente con la redacción estuvieron Juan Antonio de Rada, Juan de Iriarte y Blas Antonio de Nasserre. Los diaristas se relacionaban especialmente con dos instituciones, la Academia de la Historia (fundada precisamente en 1738) y la Biblioteca Real, que existía desde el año 1712. La interrupción del *Diario* se debió, según parece, a su actitud crítica, ya que no se limitaban los redactores a extractar los libros sino que los criticaban; y los escritores españoles de entonces no estaban preparados para afrontar tal escrutinio, que les parecía más indicado para los muertos que los vivos.

nueva, pregunta a su cliente don Antonio: «¿Qué son las reglas?» Éste le contesta: «Hombre, difícil es explicártelo. Reglas son unas cosas que usan allá los extranjeros, particularmente los franceses.» Le replica Pipí: «Pues, ya decía yo: esto no es cosa de mi tierra» (1970, acto I, escena 1, págs. 88-89). El diarista, por cierto, hace constar en toda su amplitud los criterios de Luzán para la creación de comedias y tragedias arregladas al arte, citando además los comentarios del erudito sobre «comedias de bastidores» —o sea, «de teatro», como se decía entonces—, sobre comedias de santos y sobre autos sacramentales. Además, destaca el diarista los criterios de Luzán sobre el aparato escénico, o sea el adorno de las escenas, sobre los representantes y sobre sus vestiduras (*Diario...*, III, pág. 49) —todos asuntos que van a entrar en la polémica del medio siglo anterior a la publicación de la segunda edición de la *Poética* (1789) y al estreno de *El viejo y la niña* (1790) de Moratín hijo.

El mismo *Diario*, durante su corta vida, raras veces abarcó temas teatrales. Da noticia de unas reimpressiones de comedias de Lope de Vega sin reseñarlas (V, págs. 348, 350); pero de una suelta de la «comedia famosa» de Ruiz de Alarcón *La crueldad por el honor* (Madrid, Teresa de Guzmán, 1737), se da un comentario crítico que refleja el gusto de Luzán. El asunto —un impostor que finge ser, veintitantos años después de la batalla de Fraga (año de 1134), el rey Alfonso I de Aragón, muerto en la dicha batalla— gustó al diarista, que observa el parecido con la historia posterior del pastelero de Madrigal. Reconoce que el tema es más propio de tragedia que de comedia, pero «es histórico y verdadero». Encuentra que «la disposición de los lances es muy ingeniosa y acomodada al gusto de la nación, que le divierte más lo admirable que lo verosímil» (I, pág. 81). El estilo de Alarcón —y en esta valoración se nota cuánto se acerca el diarista a los criterios de la *Poética* de Luzán— «es dulce, numeroso [armonioso], puro y elegante, y de la mayor propiedad. Las sentencias y los pensamientos, aunque no guardan toda igualdad y proporción, son profundos y de una viveza muy singular» (I, pág. 81).

Fiel a su papel en la «República de las Letras» de extractar «los libros [...] que van saliendo al público» (I, Introducción), el *Diario* reseña una comedia de santos en tres partes publicada en un libro en cuarto de 114 páginas en el último trimestre de 1737. Se trata de *La Tutora de la Iglesia y Doctora de la Ley* de Tomás de Añorbe y Corregel, capellán del convento de la Encarnación de Madrid. El sacerdote, bien conocido como comediógrafo, había ya publicado ocho comedias en un tomo. La acción —indica el diarista— empieza con la carta que, según cuenta una leyenda piadosa, envió Abgar V, rey de Edesa (Siria), a Jesucristo, estando enfermo el monarca y pidiendo la ayuda del Señor. Concluye con la Asunción de la Virgen María. «En lo que toca a los aciertos de lo cómico —opina el diarista— observará cualquiera que no se hallan en esta comedia ninguna de las tres Unidades que manda el arte» (IV, pág. 359). Por otra parte, felicita al autor por vivir en «el siglo en que se halle persona que pueda administrar tantos materiales necesarios para las tramoyas y adornos escénicos que se necesitan para su ejecución; en lo que manifiesta nuestro autor lo fecundo y magnánimo de su fantasía» (IV, págs. 359-360). No es atrevido insinuar que el diarista escribiera estas líneas con ironía, ya que concluye con un encomio pusilánime que esconde una pulla: «Las personas que no gusten de poesías profanas ni de

saber el arte cómico, hallarán en su lección un entretenimiento apacible y provechoso» (IV, pág. 360). En efecto, Añorbe se sintió zaherido, y en el «Prólogo apologético» de su zarzuela nueva *Júpiter y Danae* (Madrid, 1738), según indica Ruiz Veintemilla, censura por su parte a los diaristas.

Publicaron éstos en el séptimo y último tomo la célebre *Sátira contra los malos escritores de este siglo* de Jorge Pitillas, seudónimo —se ha supuesto— de José Gerardo de Hervás (?-1742)⁸. En este poema, escrito en tercetos, asienta el tal Pitillas el tono retador que va a acentuarse mientras avanza el siglo, aunque el talentado escritor, si fuera Hervás, y el mismo *Diario* dejan de existir el mismo año, 1742, en que la sátira sale en letras de molde. «No más, no más callar, ya no es posible», empieza el poema, en imitación de Juvenal y de Quevedo, dos de sus modelos latinos y españoles. «Ya toda mi cordura se ha acabado, / ya llegó la paciencia al postrer punto...» (VII, pág. 202). En realidad, Pitillas se dirige más a la poesía en general que a la dramática en particular. El único comediógrafo con quien arremete es Cañizares. Lo que dice de éste es poco halagüeño: refiriéndose al poeta romano Marco Furio Bibáculo, conocido por su estilo pomposo e hinchado, dice que escribe «en versos tan malditos y endiablados / como pudiera el mismo *Cañizares*» (VII, pág. 210).

Entre los diaristas «ocultos» se contaba Blas Antonio de Nasarre (1689-1751), convencido aristotélico y devoto de las obras de Cervantes, aunque juzgaba superior el *Quijote* de Avellaneda a la legítima segunda parte cervantina. Al leer el capítulo XLVIII de la primera parte no pudo reconciliar lo que leía con las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* que había publicado «el regocijo de las Musas» en el último año de su vida (1615)⁹. Llegó el bibliotecario de la Real a una rara conclusión que exponía en su prólogo a una nueva edición (1749) del teatro de Cervantes: en esta colección Cervantes parodiaba el teatro de Lope de Vega. Según el razonamiento de Nasarre, Cervantes «quiso [...] con comedias enmendar los errores de la comedia y purgar del mal gusto y mala moral el teatro, volviéndolo a la razón y a la autoridad de que se había descartado por complacer al ínfimo vulgo sin tener respeto a lo restante y más sano del pueblo» (I, pág. 10).

Al exponer su teoría, Nasarre tenía un propósito mixto: aragonés como

⁸ En el *Diario de los Literatos de España*, VII, págs. 192-214, se encuentra en el Artículo X, en primer lugar, una explicación de los diaristas; segundo, la carta de envío —con algún elemento ficticio, sin duda— de un tal Jorge Pitillas (fecha Barcelona, 29 de abril de 1741); y finalmente la *Sátira contra los malos escritores de este siglo*, precedida por su introducción «Al que leyere». Para estos textos y varios comentarios, véase Cueto, 1952-1953, I, págs. LXIV-LXXIX, 87-94; Ruiz Veintemilla ha puesto en tela de juicio la identidad de Jorge Pitillas y don Hugo Herrera de Jaspedós, establecida por Cueto. Concluye Ruiz Veintemilla en su artículo que los seudónimos podrían ser de una de cuatro personas: del mismo José Gerardo de Hervás, de quien se sabe muy poco; del amigo de éste, José Cabo de La Torre; del P. Luis de Losada de la Compañía de Jesús; o del célebre novelista José Francisco de Isla, también jesuita. Aunque Ruiz Veintemilla intenta ser ecuánime, parece favorecer a Isla.

⁹ «Prólogo del que hace imprimir este libro», en 1749. El «Prólogo», que precede las obras del tomo I, carece de paginación. Para Blas Antonio de Nasarre, véanse Cook, 1959, págs. 86-107; Cueto, I, pág. LXXXIV; Menéndez Pelayo, 1940, III, 243-247.

Luzán y buen patriota, quería defender el teatro español contra las críticas de los extranjeros. Al mismo tiempo, deseaba afirmar los preceptos que exponía su compatriota, con menos vigor por cierto, porque en su discurso se fiaba más de los preceptistas del XVII, el conocido Cascales y otro, Antonio López de la Vega, de menos envergadura (I, pág. 40). Censurando irregularidades en el teatro de los «corruptores» Lope y Calderón, reconoce en aquél «el desordenado y caliente genio [...] acompañado del río suave y blando de su dicción, de su fecundidad lozana y viciosa [...] portentosa e increíble y sin comparación en ningún siglo, nación ni idioma» (pág. 30). El segundo «corruptor», Calderón, «merece tenerse por peor» (pág. 33). «El artificio y afeite con que hermosea los vicios es capaz [...] de corromper los corazones de la juventud» (pág. 33). Además, los «anacronismos, la falta de geografía, de mitología, de historia, se dejan ver a cada paso [...] Muchas escenas y episodios son del todo impertinentes, y nada interesan a la acción ni a los oyentes» (pág. 33). De todas formas, concede la popularidad de Calderón con el refrán: «no hay disparate sin patrón» (pág. 32).

En defensa del teatro español, por otra parte, insinúa Nasarre que se pueden encontrar ejemplares del arte regular entre las obras dramáticas de Rojas Zorrilla, Juan de la Hoz, Moreto y Solís (pág. 34):

Si fue la comedia española en sus principios y progresos como Lope y Calderón la vistieron, confesaré que nuestro teatro merece las reprensiones que le dan y aun mayores; pero ni fue ni es así. Comedias tenemos ajustadísimas a la razón y al arte y que en nada son inferiores a las del famoso Molière, a las de Wycherlye, que es el Molière de Inglaterra, ni a las de Maffei y Riccoboni de Italia (pág. 46).

Es evidente que Nasarre no podría dejar de despertar el encono de los partidarios del teatro tradicional. De mayor importancia para el desarrollo del arte dramático en el Siglo de las Luces es que Nasarre insistiera en el precepto horaciano de que, *utile dulci*, la comedia debe enseñar deleitando. Del discurso de Nasarre, eligió Leandro Moratín (1825, I, págs. XX-XXI; 1944, pág. 320) estas palabras como proemio a su histórica definición de la comedia neoclásica:

Los autores de las comedias, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos, persuadiéndose que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula [...] Los preceptos de la filosofía puestos en los libros son áridos y casi muertos, y mueven flacamente el ánimo; pero presentados en los espectáculos animados, lo conmueven vivamente. El filósofo austero se desdeña de ganar los corazones. El tono dominante de sus máximas u ofende o cansa. El [escritor] cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma; hácelas servir de introductores de la filosofía; sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y están muy apartadas del sobrecejo magistral que hace aborrecible la enseñanza y aumenta la natural indocilidad de los hombres (I, pág. 49).

No tardó en sentirse la reacción al prólogo de Nasarre. El cervantista, para los partidarios de Lope y Calderón, aparte sus ideas estéticas, había vilipendiado a los venerables y venerados creadores de la comedia española, en la época de Lope nueva, pero en el XVIII ya antigua. Desde ahora la medida desaparece de la polémica. Cuatro son los adversarios de Nasarre que distingue Menéndez Pelayo (1940, III, pág. 247). Un tal José Carrillo, quien se fijó en que Nasarre llamara a su prólogo «delantal» del libro (I, pág. 9), publica un papel de título a la vez barroco y combativo: *La sinrazón impugnada, y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las comedias de Miguel de Cervantes* (Madrid, 1750). Otro ataque procede de Juan Maruján (?-1770), «un coplero de ínfima laya», según Menéndez Pelayo, «audaz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero...» (III, pág. 248). En un romance dirigido contra «Arenas» (Nasarre), anuncia que éste ha comenzado la disputa: «Echa a volar por el mundo / un cartel de desafío» (Cueto, 1952-1953, I, pág. XCVII). Acusa a Nasarre de gritar en su escrito: «No deis por el principado / de Calderón dos caminos, / ni por la soberanía / de Lope de Vega un pito» (*Ibíd.*, pág. XCVIII).

Un tercer combatiente contra Nasarre, Francisco Nieto de Molina, circuló un *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra*, escrito que con el tiempo, según nos informa Menéndez Pelayo, reunió con otros sobre el mismo tema (1940, III, págs. 247-248).

El cuarto campeón, disfrazado como «un Ingenio de esta Corte», entró en la contienda con un *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Juan de Zúñiga, 1750), que era todo un libro, ya que tenía 37 hojas preliminares, 286 páginas y 5 hojas de tabla. El autor se identifica en la portada como «un ingenio de esta Corte» pero firma la dedicatoria con el nombre de don Tomás de Erauso y Zavaleta. Álvarez de Baena, en su diccionario biográfico *Hijos de Madrid* de 1790 (II, págs. 398-399), dice que la máscara ocultaba a don Ignacio de Loyola y Oyanguren, segundo marqués de la Olmeda (a. de 1699-1764). Eruditos posteriores —Menéndez Pelayo, Cotarelo y Mori, John Cook— aun sabiendo la atribución de Álvarez, asignan el escrito a Erauso y Zavaleta, nombre que entienden también como seudónimo¹⁰. Sea como sea, el «Ingenio» escribe una defensa que Menéndez Pelayo caracteriza de «verdadera poética dramática, desaseada y bárbara en el estilo [...] pero llena de pensamientos propios y elevados» (III, pág. 250). Aborda los temas de la naturaleza, la mimesis y la verosimilitud para concluir, según Menéndez Pelayo, que «donde puede haber ser y existencia habrá verdad, y en su imitación hay respectivamente similitud» (pág. 252). En cuanto a las Unidades, dice que «el precepto [...] es embarazoso e inútil, pues con él hace imposible la cabal representación de muchos, muchísimos casos que, ni en su verdad ni en su ficción, se sujetaron a Unidades» (*Ibíd.*). Elo-cuente es el «Ingenio» al proclamar:

¹⁰ Para Erauso y Zavaleta, véanse: Álvarez de Baena, II, págs. 398-399; Cook, 1959, págs. 101-104; Cotarelo y Mori, 1904, págs. 245-247; Menéndez Pelayo, 1940, III, págs. 250-254.

El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la ejecución de lo que intenta hacer; y si el mismo Arte le ministra estorbos y repugnancias [...] no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez (*Ibíd.*).

Aunque Menéndez Pelayo y algún crítico de hoy en día han querido ver en Erauso y Zavaleta, o sea en el marqués de la Olmeda, un teórico digno de resucitar, otros no ven en él más que a un lejano seguidor de la escuela crítica de Lope de Vega¹¹.

6.1.3. La polémica en la Academia del Buen Gusto

Así está abierta, precisamente a mediados del XVIII, la polémica estética que va a ser la «cuestión palpitante» de medio siglo. El «Ingenio» dedicó su discurso a la marquesa de la Torrecilla. Es asimismo candente el asunto en el salón de otra dama noble de la época. Blas Antonio de Nasarre solía frecuentar la Academia del Buen Gusto que en los años 1749 a 1751 se reunía en el palacio de la calle del Turco de la condesa de Lemos, joven viuda, cuyo segundo matrimonio precisamente en esta época le acarreó el nuevo título de marquesa de Sarriá (o Sarria, según el estilo de quien lo escribía). De ella apunta Cueto: «hermosa, ilustre, rica, discreta e instruida, la condesa de Lemos cautivaba fácilmente la voluntad, y atraía a su sociedad a las personas más distinguidas de la Corte en nacimiento y letras» (1952-1953, I, pág. LXXXIX). Insinúa que ella y su salón no dejan de recordar a la seductora Julie d'Angennes del Hôtel de Rambouillet y a las «preciosas» del París de Luis XIV. El propósito de la Academia era en efecto de

¹¹ Ha escrito sobre Erauso y Zavaleta un crítico alemán de hoy, Michael Nerlich, 1987. Nerlich ha deseado ver en el *Discurso crítico* una estética superior a la ideada por Luzán, a quien considera un retrógrado que procuraba resucitar un clasicismo ya enterrado. Por una parte, señala puntos de contacto con Feijoo, especialmente con los ensayos *El no sé qué* y *Razón del gusto*. Por otra, coloca a Erauso en el nivel innovador de Esteban de Arteaga. Pero al citar con elogio a Alejandro Aguado, catedrático de teología en la Universidad de Alcalá de Henares y autor del prólogo del *Discurso crítico*, Nerlich deja de observar que Aguado, en un libro propio, *Política española para el más proporcionado remedio de nuestra monarquía*, 2 tomos, sin año ni lugar, pero ya en el XVIII, demuestra claramente que su ideología política, como la de Saavedra Fajardo y Quevedo, pertenece al siglo pasado.

John Cook, que ha estudiado el *Discurso crítico* con esmero, no observa en su autor la innovación que Nerlich cree distinguir. Además, Mario Hernández, 1980, pág. 198, dice de Erauso Zavaleta: «En realidad, su teoría teatral no pasa de ser una ampliación *pro domo sua* de *El arte de hacer comedias* lopesco. Su criterio dramático se asienta en el gusto y el capricho, que no tiene, a su entender, ni rey ni ley, admitiendo que la sola finalidad del teatro es el recreo o diversión.» Sin embargo, ni Erauso ni Aguado fueron ignorantes. Al contrario, dignos defensores de una tradición teatral sin ser por eso innovadores. El artículo de Nerlich merece leerse porque trata seriamente un libro casi olvidado que está escrito con brío. Para mejor conocer la trayectoria del teatro español no estaría mal que hubiera una edición moderna del *Discurso crítico*, como insinúa Nerlich.

fomentar el «buen gusto» entre la sociedad cortesana del nuevo reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759), monarcas melómanos y pacíficos, después del largo y turbulento reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio. Éstos serán los años agonizantes del último Barroco y de la introducción del incipiente estilo rococó, sin que el uno expirara del todo ni que el otro triunfara.

En la Academia del Buen Gusto no hay un solo ideario que todos suscriben; al contrario, lo antiguo alterna con lo nuevo. Frecuentaban el salón de doña Josefa de Zúñiga y Castro la nobleza de nacimiento y la de talento, reunidas a veces en la misma persona, y como en las academias de Italia, solían disfrazarse con nombres «académicos»¹². El hermano de la condesa, el duque de Béjar, se llamaba «el sátiro Marsias» tanto por ser proclive a lo erótico como por su talento musical. El conde de Saldaña llevaba el nombre de «el Justo desconfiado» y el conde de Torrepalma el de «el Difícil», al parecer por el estilo gongorino que afectaba. Alternaban con el duque de Medina-Sidonia y el duque de Arcos. Más adelante se agregaron a la Academia el marqués de Casasola, el marqués de Montehermoso y el joven marqués de Valdeflores, don Luis José Velázquez, «el Marítimo», natural de Málaga, que investigaba por aquellos años para escribir sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), en que dedicó sendos capítulos a la comedia y a la tragedia¹³.

Como primer representante de las letras entre los fundadores de la Academia, y secretario que registró sus actas, se contó con don Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), «del Consejo de Su Majestad, su secretario en la cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, primer director de la Real Academia de la Historia, perpetuado en 19 de julio de 1745», según reza la inscripción de su retrato. Aunque se denominó «el Humilde», fue seguramente este magnate quien reclutó a las dignidades literarias más destacadas del día. Al contrario de lo que se podría esperar, no son todos practicantes de una misma escuela literaria. En las actas encontramos los nombres de José Antonio Porcel y Salablanca (1715-1794), «el Aventurero», cuyo poema *El Adonis* le mereció la admiración de los cazadores por su asunto y de los amantes de Góngora por su estilo; y el de José Villarroel, «el Zángano», mimado y tolerado a la vez por sus colegas a pesar de sus vulgaridades. Asiste Francisco Scotti Fernández de Córdoba, caballero de Santiago, caballerizo de campo del Rey, y autor dramático, chapado, según Barrera y Leirado, a la antigua (1969, pág. 367). De este hijo de otro escritor dramático, escribía Moratín hijo que «heredó de su padre la inclinación a la poesía dramática, y compuso algunas comedias [...] que aun son inferiores a las de su padre» (1944, pág. 311). Por otra parte, el 16 de julio de 1750 la excelentísima señora pre-

¹² Para la Academia del Buen Gusto, consúltense Barrera y Leirado, 1969, pág. 99; Cook, 1959, págs. 76-80; Cueto, 1952-1953, I, págs. LXXXIX-XCII; Uhagón y Guardamino, marqués de Laurencín, 1926, págs. 157-164.

¹³ El capítulo 5 sobre la comedia, págs. 79-99, es más extenso que el capítulo 6 sobre la tragedia, págs. 99-104. El comentario de Velázquez sobre la tragedia empieza: «Don Agustín de Montiano, que ha manifestado particular esmero en ilustrar esta parte de nuestra poesía dramática, ha escrito ya todo cuanto yo debía decir acerca del origen y progreso de la tragedia española. Por eso, me contentaré con extractar aquí lo que sobre este particular ha dicho nuestro autor en sus dos discursos» (1797, pág. 99).

sidenta y los académicos reciben «con general satisfacción» a don Ignacio de Luzán, de regreso de París, para cumplir con sus obligaciones de superintendente de la Real Casa de la Moneda y ministro de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas. Los académicos del Buen Gusto lo denominan «el Peregrino». Sorprende encontrar entre los miembros a don Blas Antonio de Nasarre, «el Amuso», al lado del marqués de la Olmeda, el supuesto «Ingenio de esta Corte», Erauso y Zavaleta, que atacó con vehemencia la disertación de Nasarre sobre el teatro de Cervantes.

A este ambiente llega Ignacio de Luzán, autor de la *Poética*, con todo el *éclat* de una temporada en París, el ombligo del mundo rococó. Coincide con Nasarre, que acaba de provocar una polémica sobre el teatro antiguo español, y con Agustín de Montiano y Luyando, oficial en el Consejo de Su Majestad y académico de la Lengua y de la Historia. En torno a 1750 se intensifica la iniciativa para una renovación del teatro español entre los habituales de una sociedad presidida por una bella aristócrata, cuyas reuniones no se prolongan más allá del año 1752. Las iniciativas son dos: Montiano compone dos tragedias escritas con todo el rigor del arte, *Virginia* y *Ataúlfo*, y las justifica con sendos discursos. El mismo Luzán traduce del francés una comedia *llorona* de Nivelles de la Chaussée.

6.1.4. Los Discursos de Agustín de Montiano

Las tragedias de Montiano se leyeron entre los contertulios de la Academia del Buen Gusto y se tradujeron al francés, pero, que sepamos, no llegaron a escenificarse en teatros públicos; y la crítica posterior las ha descartado sin examinarlas. «En ellas —escribía años después el mismo Leandro Moratín— confirmó su laborioso autor aquella sabida verdad de que pueden hallarse observados en un drama todos los preceptos sin que por eso deje de ser intolerable a vista del público; y de que para acercarse a la perfección en este género no basta que el autor sea un hombre muy docto, si le falta el requisito de ser un eminente poeta» («Discurso preliminar», 1944, pág. 316). Aunque a Montiano le faltaba el «genio y numen» que preconizaban Feijoo y Luzán, sabía, como buen mentor, explicar la lección y dar el modelo académico. Sus productos no atrajeron la atención de los cómicos para escenificarlos; por otra parte, los eruditos pueden leer con provecho tanto los discursos como las tragedias mismas.

En el *Discurso sobre las tragedias españolas* que precede al texto de *Virginia*, Montiano persigue dos fines. Quiere, si es posible, desmentir a los críticos extranjeros que dicen que España no tiene tragedias, y en segundo lugar desea utilizar su propia obra para demostrar cómo se escribe una tragedia. Comienza con el humanista Hernán Pérez de Oliva (¿1494-1532?) y sus dos tragedias, *La venganza de Agamenón* (arreglo de la *Electra* de Sófocles) y *Hécuba triste* (imitación de la *Hécuba* de Eurípides). Incluye dos obras de Jerónimo Bermúdez (¿1530-1590?) sobre el tema de Inés de Castro. Concede atención a cuatro tragedias de Juan de la Cueva (1543-1610), haciendo hincapié, naturalmente, en *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio* (1580). Señala *Los amantes* [de Teruel] de Andrés Rey de Artieda y las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola que Cervantes

había distinguido. Observa la influencia de Séneca en Cristóbal de Virués (1550-1609), aprovechando su comentario sobre *La infeliz Marcela* de éste para demostrar cómo algunos autores son poco fieles a las reglas clásicas. Aunque observa el valenciano escrupulosamente las Unidades en esta pieza, falta a la gravedad propia de la tragedia cuando un personaje exclama, al huir otro de prisa: «¡Oh hiedputa, el hidalgo, / y qué ligero es de pies! / Cierto, gran lástima es / que el señor no sea galgo» (1750, pág. 43).

Entre las obras de Lope de Vega, encuentra Montiano media docena que merecen denominarse tragedias: *El duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *El castigo sin venganza*, *La inocente sangre* y *El marido más firme*. Prosigue comentando cada pieza (*Ibíd.*, págs. 48-54), defendiéndose de antemano «aunque sé que es tocar en las niñas de los ojos a algunos de los que canonizan por el nombre del autor las obras [...] tengo por justo [...] que no se omita por temor de las bachillerías insustanciales de la moda [...] aquella fundada crisis [crítica] que dictaren sin extravagancia la razón y el estudio» (*Ibíd.*, pág. 48). Añade doce «tragicomedias» de Lope pero sin hacer su crítica; e incluye otras tres obras del XVII más una del XVIII, *El Paulino* (1740), versión de *Cinna* de Pedro Corneille hecha por el extravagante sacerdote Añorbe y Corregel. Montiano comenta que «es demasiada la ignorancia y debilidad con que está escrita; no obstante hago esta memoria porque no se eche menos como reciente y porque no crean los ignorantes, si leen su prólogo y su portada, que son así las tragedias francesas que dice que imita» (*Ibíd.*, pág. 63). A pesar de su postura negativa, Montiano cita con orgullo la lista del librero Francisco Medel del Castillo *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos...*, que acababa de salir hacía pocos años (1735). Según Montiano, tenía 4.409 títulos¹⁴. Quiere probar que España se cuenta entre las naciones «que gustan de los asuntos trágicos», señalando obras como *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla y *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara. Cita «la concurrencia de los teatros cuando se representan», afirmando que «todos corren a ver estas obras» (*Ibíd.*, pág. 71).

«Sobra ya para apología», dice Montiano. «Resta [...] producir un ejemplar» (*Ibíd.*, pág. 79). Al público ofrece su *Virginia*, «tragedia —dice él— que he procurado trabajar con algún estudio y desvelo» (*Ibíd.*, pág. 79). Sigue haciendo, punto por punto y escena por escena, una magistral justificación de su obra. En el precioso ambiente de la Academia del Buen Gusto, habrían gustado a la mayoría tanto las ideas del discurso como la obra misma. *Virginia*, drama que aún hoy día se lee con gusto, está indicada para una minoría selecta. El tema de la autoridad brutal no deja de interesar, y la forma obedece a las reglas del buen gusto. Si hemos de señalar la falta principal, consiste en el lenguaje, que no consigue levantar el vuelo. Es un lenguaje claro y nítido pero pobre en recursos.

Aunque la tragedia no atraía la atención de las compañías de representantes en España, sí llamó la atención en Francia de algún redactor de las *Memo-*

¹⁴ Según John M. Hill, ed., Francisco Medel del Castillo, 1929, pág. 5, «van apuntados 3.351 títulos, de los que unos pocos se hallan repetidos en forma idéntica y otros muchísimos bajo dos o tres formas distintas»; además, en el índice de autos sacramentales «se hallan registrados trescientos títulos».

rias de Trévoux, lectura predilecta del P. Feijoo. En el número de diciembre de 1750 (artículo 150), el memorialista no sólo comenta que en *Virginia* su autor «observa rigurosa y sabiamente todas las reglas del teatro» sino que «es difícil ver otra pieza dramática mejor ideada y desempeñada con más habilidad»¹⁵.

En el *Discurso II sobre las tragedias españolas* (1753) antepuesto a la tragedia *Ataúlfo*, Montiano, usándola como ejemplo, enfoca su crítica hacia cuestiones de escenificación y arte de la declamación, que van a formar parte de la polémica durante el resto del XVIII hasta la época de Moratín hijo, del actor Isidoro Máiquez y, ya en la época romántica, de Juan de Grimaldi. Tres años después de la publicación de su primer *Discurso*, Montiano ha podido leer y discutir con Ignacio de Luzán sus *Memorias literarias de París* (1751), en que el autor insiste en la superioridad de los teatros parisienses en todos los aspectos materiales. Montiano se fija en un fragmento que traduce Luzán de un libro del actor Francisco Riccoboni (1707-1772), *L'Art du théâtre* (París, Simon, 1750). La parte que elige Luzán trata del movimiento de los brazos por parte del actor (1751a, págs. 119-122). Montiano mismo en el *Discurso II* cita un trozo (1753, págs. 78-80) de la traducción y aun añade unas frases más que omitió Luzán (*Ibid.*, págs. 80-81)¹⁶. Esta experiencia indirecta de la escena teatral de París le induce a volver a un texto del XVI, anterior a Cascales. Se trata de la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, de tendencia aristotélica. Sin embargo, es la «Epístola trece», dedicada al aspecto material del teatro y a los actores, lo que interesa tanto a Montiano, que la cita a cada paso. Parece claro que los académicos del Buen Gusto, de la Española y de la Historia —sean cuales fueran sus ideas sobre la antigua comedia española— deseaban introducir en la polémica desde 1750 los problemas de la puesta en escena de obras teatrales, con todo lo que eso podría significar para la configuración del texto.

Un año después de la publicación de *Ataúlfo* y el *Discurso II*, el P. José Francisco de Isla, en el prólogo al tomo II de su traducción del *Año cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año* (Madrid, 1754) del P. Croiset, se extendió en sus elogios de los dramas de Montiano y Luyando:

En este siglo hemos logrado un Sófocles español que puede competir con el griego. Lejos de imitar a los dos famosos trágicos Cornelio [Corneille] y Racine, descubre y enmienda sus defectos. No debilita la acción ni la duplica con el importuno episodio de un frío amor de Teseo por Dirsea como Cor-

¹⁵ Seguimos la cita de Luis José Velázquez, 1754, pág. 102, quien nos informa además de que un tal «Mr. Hermilly acaba de publicar una traducción francesa de la *Virginia* y el primer discurso sobre las tragedias españolas que le precede» (págs. 103-104).

¹⁶ Francesco Riccoboni (1707-1772), natural de Mantua e hijo de una familia de actores, acompañó a sus padres Luis y Elena a París en 1716 cuando su padre fue encargado de reconstruir la Comedia Italiana. Se casó Francesco con Marie-Jeanne de Heurles de Laboras, quien trabajó algún tiempo de actriz y luego se distinguió como novelista de la escuela del inglés Samuel Richardson. Riccoboni tenía fama de tener un carácter violento y de no poder controlarse, y los historiadores del teatro están de acuerdo en que la esposa tuvo que sufrir las infidelidades del marido. No es de extrañar que las novelas de ella denunciaran, a veces con violencia, la ligereza y la perfidia masculinas.

nelio en su *Edipo*. No distrae la atención a dos espectáculos tan opuestos como son Hipólito derretido y Fedra furiosa, como Racine en su *Fedra*. No habla campanuda y pomposamente como el primero en su *Cina*; ni describe la muerte de Virginia a manos del pundonoroso Lucio Virginio, su padre, para librar a la honestísima romana de la brutal pasión del decenviro Apio Claudio, con la intempestiva florida amenidad con que el segundo hace que Terámenes anuncie a Teseo la muerte de su hijo Hipólito despedazado por las garras de un dragón. En el Sr. Montiano hablan los romanos con generosidad pero sin fausto; los godos con ferocidad pero sin aliño; las pasiones [se expresan] con viveza pero sin afectación, y aunque ambas tragedias están principalmente fundadas en la pasión del amor, no es aquel que con tanta justicia condenan en ellas los críticos más severos. El mismo Sr. Salignac de Fenelón, que con tanta razón como vehemencia declama contra el pernicioso abuso de manchar la severa honestidad de la tragedia con lances de amor profano, notando de esta intolerable impropiedad a los más celebrados [escritores] cómicos de su nación, admitiría sin escrúpulo el decente, el puro, el castísimo amor de Virginia por su prometido Lucio Icilio, y el de Placidia por su marido Ataúlfo. En una palabra, ninguno hasta ahora dio reglas más precisas, más menudas, más comprensivas, más discretas, más juiciosas, más cabales para la perfección y para la utilidad de la tragedia que el Sr. Montiano; y ninguno las practicó mejor (*cit.* en Velázquez, 1754, págs. 102-103).

6.2

La batalla contra el teatro barroco, profano y religioso

6.2.1. Nicolás Fernández de Moratín: *La Petimetra* como comedia ejemplar

En resumen, en el quinto decenio del siglo se establecieron los patrones que iban a caracterizar la polémica. Después, extinguida la Academia del Buen Gusto y desaparecidos algunos de los protagonistas principales —Nassarre, Luzán, el marqués de la Olmeda (o sea, Erauso y Zavaleta)— el que quedaba, Montiano y Luyando, seguía propagando principios neoaristotélicos en su propia tertulia. Nuevo discípulo del mentor fue Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), nacido el año mismo en que se publicó la *Poética* de Luzán. De La Granja llegó a Madrid en 1759 en el séquito de la reina gobernadora Isabel de Farnesio, quien, al morir Fernando VI, venía a gobernar mientras viajaba desde Nápoles su hijo Carlos III, el despota ilustrado en cuyo reinado iba a florecer el nuevo clasicismo. Con veintidós años auestas, volvió el joven guardajoyas de la reina madre a su ciudad natal re-

cién casado, por estar encinta su amiga Isidora Cabo Conde con el «fruto algo anticipado» de sus amores, es decir, su hijo Leandro, figura máxima del teatro neoclásico¹⁷.

Caso González (1980) ha destacado el enlace entre la Academia del Buen Gusto y Nicolás Moratín. En la tertulia de Montiano trató el joven poeta, entre otros, a Luis José Velázquez y Juan de Iriarte. El mentor, que había escrito su par de tragedias ejemplares un decenio antes, le insinuó al recién llegado la idea de componer una comedia según las reglas del arte. Aceptando la sugerencia, Nicolás, a los veinticinco años, compuso y publicó, como primicia de su musa, *La Petimetra* (1762).

Moratín precede su comedia con una «Disertación» en que propone ideas que están en el aire desde la época de Blas de Nasarre y los académicos del Buen Gusto. Básicamente, la censura que hace de la comedia española —la «comedia nueva» lopiana de 1609— se resume en cinco puntos. En primer lugar, insiste, como sus mentores, en una pieza estructurada en torno a las Unidades de Tiempo, Lugar y Acción. Su empeño obedece no a una rendición ciega a la autoridad aristotélica sino al deseo de crear un argumento lógico y bien conseguido. Aunque los autores de la antigua comedia española no se preocupaban por las Unidades, la nueva comedia que estos modernos críticos propugnan ha de observarlas por razones que se evidencian al considerar las otras censuras.

La regla de la verosimilitud está en segundo lugar sólo porque no se consigue lo verosímil sin la observancia de las Unidades. Es el eje en torno al que giran los demás puntos esenciales. Sin lo verosímil, no se convence. Tampoco se obtiene —y este es el tercer punto— el interés del espectador. Todos los neoclásicos, desde Montiano hasta Moratín hijo, insisten en la importancia de despertar el interés del público, de «agarrarlo», diríamos hoy día. En la famosa *Enciclopedia* francesa, en la entrada sobre «Interés» en la literatura, el articulista aconseja al escritor: «Sachez trouver des situations, les lier, les colorier; si la vraisemblance n'est pas dans le tout, vous n'intéresserez pas» (VIII, pág. 819). Inmaculada Urzainqui (1990), ha demostrado la importancia de este elemento en la ideología teatral de esta época. La verosimilitud que despierta el interés del público es fundamental para conseguir el fin de la obra teatral que es —el cuarto punto fundamental— enseñar deleitando. En el nuevo teatro de la segunda mitad del XVIII se han de propagar las ideas de los ilustrados, ya no los ideales de la época de la Contrarreforma, cada vez más lejana del mundo moderno. En fin, una pieza *bien construida*, cuyos personajes se encuentran en situaciones *verosímiles* que *interesan* a los espectadores, *divirtiéndoles* mientras les *enseña*, va a impartir la *instrucción moral* tan necesaria para la *nueva sociedad* que está surgiendo de la decadencia del siglo pasado.

¹⁷ La frase citada no se encuentra en las «Desordenadas y mal digeridas apuntes» de Juan Antonio Melón, publicadas en Leandro Moratín, 1867-1868, III, pág. 376, porque la omitió el pudoroso Juan Eugenio Hartzenbusch, pero sí figura en la BN, ms. 18.666, núm. 24.

En el corto prólogo de *La Petimetra*, Moratín comienza su discusión de comedias preocupado porque «los extranjeros se burlan de las nuestras» (1762, pág. 58). Dice que «parece blasfemia el decir que, habiendo en el mundo Lope, Calderón, Moreto, Solís, [Bances] Candamo y otros, haya que añadir perfección a la Comedia». Más adelante recalca que a Lope, Calderón y Solís, los «venero mucho» (*Ibíd.*, pág. 75). Sin embargo, no deja de meterse con «el monstruo de la naturaleza», según el decir de Cervantes. Refiriéndose a los versos de Lope en el *Arte nuevo...* (vv. 45-48), «y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto», Moratín defiende al vulgo: «yo no puedo creer que, aunque al vulgo le agrade una cosa desarreglada (que no niego que sucede), le desagrade otra sólo porque está hecha según Arte» (pág. 59). El vulgo no va a disgustarse, insiste, sólo porque una comedia o una tragedia «guarda las tres Unidades de Tiempo, Lugar y Acción». Haciendo suyo un tópico ya citado por Nasarre y Montiano, dice que «[al vulgo] le he visto muchas veces admirarse de que los niños pequeños se hagan hombres en el teatro, en un tan pequeño espacio, como es el de tres horas, que regularmente dura una representación». Añade, en apoyo de la regla de la Verosimilitud, que «no menos admiración es que un vestido dure treinta o cuarenta años o más, cosa que he visto notada aun de los más ignorantes». Invita al contraataque al referirse a «la turbamulta de los necios» a quienes contrapone «los hombres de juicio» (pág. 67) como Cascales, Luzán, Montiano y otros. Aunque «el fin de la Poesía es enseñar deleitando» (pág. 69), el poeta —es decir, Lope y su escuela— que «escribió tantas veces para los necios» no se dirigió a los doctos (págs. 69-70). Abriendo paso a una solución —las refundiciones— que pronto van a proponer varios neoclásicos, Moratín, como ya lo habían hecho Luzán y Montiano, registra una lista de comedias de Calderón, Solís y Bances Candamo «de las cuales hay alguna que, con sólo quitarla o añadirla una palabra, quedaba perfecta» (pág. 73).

Para concluir su «Disertación» don Nicolás hace una autocrítica de *La Petimetra*:

No imagine nadie hallar en mi comedia tantos enredos como en otras, pues el tiempo ni el paraje inmutable no lo permiten, ni fueran verosímiles tampoco. Menos se encontrará aquel estilo sublime y elegante, pues yo nunca le tuve, ni aunque le tuviera le usara en la humildad de una comedia. Todo su contexto me parece verosímil y creíble. Que tenga algunas faltas, ni lo niego ni lo dudo, porque no soy ángel, pero se la pueden suplir por las demás circunstancias que tiene, pues, sin que sea vanagloria, juzgo que pocas comedias observarán los preceptos tan religiosamente (pág. 75).

Poco después, en su primer *Desengaño al teatro español*, don Nicolás lamenta: «No me ha sido posible hacerla representar, ni lo ha conseguido un mi apasionado que, sin conocerme, en viéndola, [la] ha solicitado en Cádiz; pues en oyendo que está arreglada, la desprecian» (1762-1763, pág. 78). Su hijo Leandro, escribiendo más de medio siglo después, es poco indulgente al

juzgar la obra de su padre, hasta el punto de negar a la comedia de su progenitor la *vis comica*:

Don Nicolás Fernández de Moratín, estimado generalmente como uno de nuestros mejores líricos modernos, compuso a instancias de Montiano, su amigo, una comedia intitulada *La Petimetra*. Esta obra, impresa en el año de 1762, carece de fuerza cómica, de propiedad y corrección en el estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez se hubiera intentado representarla (1944, pág. 316).

Con esta severa crítica Leandro condenó a la oscuridad una obra sin la cual no se escribe fácilmente la historia del teatro español del XVIII.

6.2.2. La polémica en la prensa del sexto decenio: Moratín, Clavijo y Fajardo, Romea y Tapia

Habiéndose dado a conocer en la escena literaria madrileña, y metido hasta los codos en la polémica teatral con el prólogo de *La Petimetra*, Moratín, aunque en el principio no lo conocía, llegó a formar una alianza con otro literato ya establecido en Madrid, el isleño José Clavijo y Fajardo (1726-1806), mayor que él pero todavía joven. Aunque mejor conocido por sus relaciones amorosas con María Luisa Caron, y tempestuosas con el hermano de ésta, el comediógrafo Beaumarchais, Clavijo merece un lugar distinguido en los anales del periodismo español por su revista *El Pensador*¹⁸. Empezó a salir de los tórculos madrileños en septiembre de 1762. La publicación de la comedia de Moratín precedía por poco tiempo, o tal vez coincidiera con la aparición de los primeros números del periódico. Ya en los números III y IX, Clavijo aborda temas teatrales. Es combativo y desdeñoso. En el *Pensamiento* IX inicia una disputa al reseñar una pieza basada en el *Artajerjes* del italiano Pedro Metastasio. Antonio Bazo, autor ya en esta época de varias comedias, acababa de estrenar en el teatro del Príncipe su versión del Metastasio con un título resonante del último barroco: *La piedad de un hijo vence la piedad de un padre, y real jura de Artajerjes*. Al leer la áspera crítica del acerbo Pensador, Bazo le contesta en un bienhumorado romance titulado *Romance liso y llano, respuesta al Pensador, número nueve, sobre la impugnación que ha hecho del teatro español, con motivo de estarse representando en el coliseo del Príncipe la comedia intitulada «La jura de Artajerjes»* (¿Madrid, 1762?), sin paginación. En 264 versos, Bazo responde a los reproches que le había hecho Clavijo, afirmando, entre otras cosas, la autenticidad de la postura de los comediógrafos españoles que mezclan lo cómico y lo serio:

¹⁸ Para el conflicto entre Clavijo y Fajardo, María Luisa Caron y el comediógrafo Beaumarchais, véase Dowling, 1990.

¿Por qué queremos tragedias, / extranjero Pensador, / si en las comedias de España / (de las mías no hablo yo) / vemos admirablemente / enlazadas con primor / de aquéllas la seriedad, / y de éstas la diversión? / Si con una pieza sola / consigue el genio español / instruir todos los estados, / ¿para qué queremos dos?¹⁹.

Al poner la vista en el romance, Nicolás Moratín acude en defensa de Clavijo y de los principios preconizados en la tertulia de Montiano. Para noviembre de 1762 el *Desengaño al teatro español: respuesta al romance «liso y llano» y defensa del Pensador* se hallaba «con *La Petimetra*, comedia del mismo autor, en el puesto de Castillo, gradas de San Felipe, y frente de dichas gradas». El joven crítico se proclama con orgullo «criado de la Reina Madre Nuestra Señora, Académico de los Arcades de Roma». Supone que está escribiendo a un amigo del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial que le ha pedido su sentir sobre las «opiniones contrarias» expresadas por el Pensador y el autor del romance. Afirma Moratín no conocer personalmente ni al uno ni al otro. Va a dar su desinteresado parecer porque «la perfección del teatro es negocio que no sólo importa al honor de la nación sino que se hace precisa en conciencia para la indemnidad [protección] de las costumbres [...] Sólo me valdré de la razón natural» (1762-1763, pág. 72). Comienza evocando los preceptos de Aristóteles, fundados en la observación de la naturaleza, abreviados por Horacio y adaptados por cuantos han escrito tratados de Poética en España, Inglaterra, Francia e Italia. Explica que el Pensador fue motivado al ver la representación de una obra basada en Metastasio, pero adaptada a la escena española con tan mal gusto que «se echó a perder la pieza» (*Ibíd.*, pág. 5). Como ejemplo de la torpeza de Bazo, Moratín describe un lance «sumamente violento, ridículo y extravagante» en que «estando la princesa Mandane anegada en llantos y congojas con un pesar tan intenso como el que sentiría imaginando muerto a su amante por haber dado (según indicios) muerte a su padre y causado la de su inocente hermano, la interrumpen los graciosos con bufonadas y fruslerías imposibles y ajenísimas de espectáculo tan tierno» (*Ibíd.*, pág. 6). Opina Moratín que «quien no advierta esta disonancia no distinguirá una flauta dulce de una zambomba» y asegura a su corresponsal que «el Metastasio no cayó en tan grande error ni él tiene la culpa de que le traduzcan mal».

En la «Disertación» Moratín vuelve sobre el terreno ya aclarado por Nasarre en su «Prólogo» a las comedias y entremeses de Cervantes y por Montiano en sus *Discursos*. Vuelve a acusar a Lope y Calderón de haber sido los «principales corruptores» del teatro español (*Ibíd.*, pág. 11). Recordando la crítica que pone Cervantes en boca del canónigo, hace hincapié en «la falta de instrucción moral»

¹⁹ Para lo poco que se sabe de Antonio Bazo, véase Barrera y Leirado, 1969, pág. 28; Boyer, 1978, págs. 105-107; Coe, 1935, págs. 177, 180, 240; McClelland [1937], 1975, págs. 59-61, 372; la cita del romance se encuentra en este libro (pág. 60). La anécdota que cuenta Leandro (págs. xv-xvi) en la «Vida» de su padre que precede las *Obras póstumas* de éste sobre un encuentro de su padre y el actor José Espejo nos aclara lo que pudiera pasar a Bazo o cualquier otro dramaturgo sujeto a los gustos de los cómicos.

porque el teatro de Calderón «es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardía» (pág. 12). Dirigiéndose a su corresponsal de El Escorial, Moratín le pregunta, pensando en el galán de *Casa con dos puertas mala es de guardar*:

¿Quisiera Vmd. que su hijo fuese un rompesquinas, matasiete, perdonavidas, que galantcase a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, forajido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios? Pues todo esto lo atribuye Calderón a Don Félix de Toledo como una heroicidad grande (pág. 13).

En la pasión de su crítica Moratín se está acercando a la de los predicadores y prelados que deseaban una prohibición absoluta de representar comedias. «El Padre Fr. Juan de la Concepción —escribe Moratín— no duda llamarlas abominables» (pág. 13).

Cerrando su comunicación con el supuesto amigo de El Escorial, Moratín le asegura que «D. José Clavijo y Fajardo ha escrito con mucho acierto y delicadeza en la materia y su opinión es indubitante, y muy útil su *Pensador*, que se ocupa en desengañar al pobre pueblo de los embrollos en que le meten los ignorantes» (págs. 15-16).

No tardó en aparecer una respuesta al desafío de Moratín. Emanó de la pluma de un aragonés, Juan Cristóbal Romea y Tapia (1732-1766), un poco mayor que Moratín, que había llegado como éste a Madrid con el cambio del Gobierno, dándose a conocer, como era habitual, con sendas poesías a la muerte de Fernando VI y al advenimiento de Carlos III. Recurrió asimismo a fundar un periódico que bautizó *El Escritor sin título*, y que debido a la temprana muerte de su autor resultó ser toda su obra. En once números que iban saliendo quincenalmente desde 1763, quebraba lanzas con Clavijo y con Moratín en defensa de la comedia antigua y de los autos sacramentales. Menéndez Pelayo, que rescató a Romea y Tapia del olvido en que había caído, cita su reto a los que juzgaba enemigos de Calderón:

¿Quién no ve que los que se juzgan defectos en Calderón, esos *disparates*, ese ardor con que pintó cosas ideales e inverosímiles, fueron efecto de que éste era el gusto de la nación, más inclinada a sutilezas que a lo patético? [...] Yo no sé en qué consistirá que nadie ha podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo intentado tantos: sin duda tiene algo de sublime, dentro de los que se conciben defectos [...] Si alguno de esos críticos se atreve a componer una comedia tan mal como Calderón, compondré yo diez mejor que Molière (1940, II, pág. 280)²⁰.

²⁰ Para Romea y Tapia, véase Cook, 1959, págs. 175-179; Cotarelo y Mori, 1899, pág. 93 n. 1, y Menéndez Pelayo, 1940, III, págs. 279-282.

Por otra parte, Romea y Tapia sabía hacer distinciones. Al enjuiciar *La real jura de Artajerjes* de Antonio Bazo, no dista mucho de la opinión de Moratín, cuando se expresa con fina ironía:

Para juzgar sobre el mérito de esta obra, suplico a mis lectores la lean, que allí encontrarán todo el arte de juntar impropiedades, ensartar ficciones sin discernimiento, versos largos y cortos, expresiones bajas y casi sin sentido. Últimamente, hay lenguaje castellano tan puro y castizo que no lo hablan más natural los que tienen su vida en los buenos aires del campo, ni los extranjeros²¹.

Intervino en esta polémica el periodista más activo del día, Francisco Mariano Nipho (o Nifo, como suelen los críticos deletrear el apellido de su padre napolitano)²². Habían aparecido en el otoño de 1762 los primeros números de *El Pensador* de Clavijo, el primer *Desengaño* de Moratín y los primeros números de *El Escritor sin título* de Romea y Tapia. En el 1763 Clavijo continuaba su acerba crítica en varios números, y al año siguiente Nipho publicó *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias* (Madrid, Gabriel Ramírez, 1764), folleto de 104 páginas que vio la luz en la misma imprenta que más de dos lustros antes había publicado las *Memoorias literarias de París* de Ignacio de Luzán. Aunque el título parece aclarar la postura de Nipho, su actitud es equívoca y al mismo tiempo perfectamente comprensible. Reconoce las extravagancias y el mal gusto que encuentran los críticos en el antiguo teatro español. Echa la culpa también a los actores y al público. Pero procura más que otros la ecuanimidad al oponer la comedia española al nuevo teatro europeo, como es evidente en un artículo de una revista trimestral que publicaba el periodista al mismo tiempo que disputaba con los partidarios de talante aristotélico:

Las naciones tienen su gusto cada una: los franceses gustan de la ilusión; los españoles de la variedad [...] El gusto es un duende, que todos dicen existe, pero nadie ha determinado en dónde. Cada nación tiene su carácter, todo el

²¹ Cotarelo y Mori, 1896, pág. 86, indica que Antonio Bazo y su versión salen igualmente mal parados de la «palmeta censoria» de Francisco Mariano Nipho (véase inmediatamente abajo). Debemos la cita de Romea y Tapia al extracto de Coe, 1935, pág. 177.

²² Seguimos el criterio de Enciso Recio, 1956, págs. 6-7 n. 5, que comenta de esta forma la ortografía del apellido:

¿Nipho o Nifo? Ninguna duda cabe que la grafía auténtica es la primera, adulterada caprichosamente por los escribanos —así se explica que en gran parte de la documentación oficial se escribe Nifo— o modernizada por los críticos.

Para Nipho y el teatro véase también Cook, 1959, págs. 180-208, y Menéndez Pelayo, 1940, III, págs. 282-284. La caracterización que hace éste de Nipho es curiosa:

Detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas (pág. 282).

primor está en saber dirigirle: hacer reglas de una nación a otra es querer hacer que sea una misma nación toda la tierra²³.

Tanto Nipho como Romea y Tapia se muestran más comprensivos y emplean criterios más amplios que los partidarios de la antigua comedia de la generación anterior, mientras que los «nuevos críticos» de los años 1760 como Clavijo y Moratín se muestran cada vez más rigurosos en la aplicación de las reglas neoclásicas. Éstos se arman además de la sátira. En el *Desengaño II* de 1763, Moratín vuelve sobre los temas del primero para burlarse de la primera escena de *La vida es sueño*, comedia de Calderón, recordando cómo Rosaura se dirige al caballo que acaba de derribarla y escapar:

Hipogrifo violento / que corriste parejas con el viento, / ¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / te desbocas, te arrastras y despeñas? (1762-1763, I, vv. 1-8).

El comentario de Moratín es un desafío al aficionado de la comedia antigua y al amante de Calderón: «Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde la duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún su apasionado cayese por las orejas, llámeme hipogrifo violento, y verá como se alivia» (*Ibíd.*, págs. 29-30).

Al año siguiente, Moratín empieza a publicar su pequeño periódico titulado *El Poeta*, que fue saliendo hasta alcanzar diez números. Los poemas allí contenidos, todos suyos, incluyen tres sátiras (1762-1763, I, págs. 42-48; II, págs. 87-96; III, págs. 133-144). «¡O tempora, o mores!» es el lamento ciceroniano del satírico, pero dedica especial atención al teatro que en una sociedad bien arreglada debe servir de corrector de los vicios sociales. No en la española. «¿No adviertes —le pregunta al poeta su Musa— cómo audaz se desenfrena / la juventud de España, corrompida / de Calderón por la fecunda vena?» (1944, pág. 31). Por cierto, insiste en el descuido de las reglas del arte: «¿No ves el arte cómica ignorada, / y si la acción empieza en Filipinas, / en Lima o en Getafe es acabada?» Vuelve a insistir en la sátira II:

Arrima los preceptos de una parte / quien pretende escribir una comedia, / y en tres jornadas o actos la reparte. / Finge ser el principio en Nicomedia, / y acabando el suceso en Barcelona, / en Filipinas o en Tetuán la media (*Ibíd.*, pág. 32).

²³ I. L. McClelland no ve contradicciones en las posturas de Nipho:

When Nipho's work is reviewed as a whole, the fact emerges that apart from his occasional lapse into fanatical moralizing, he allowed his aesthetic principles so much width as to permit appreciation of all genius, whether it glowed through the serenity of a Classical tragedy, or flashed through the careless abandon of a Spanish *comedia* (págs. 73-74).

Después cita (pág. 74) la opinión sobre el gusto, sacada del *Correo general, histórico, literario, y económico de la Europa*, Madrid, 1763, pág. 27 n.

Pero Moratín reserva su oprobio especialmente a la mala influencia de la comedia de Calderón en la moral. La preocupación del joven poeta por el bienestar de la juventud española puede parecernos inconsecuente en el que, con el tiempo, iba a exponer a sus amigos más íntimos *El arte de las putas*, o como ha querido algún crítico, *El arte de putear*. Los espectadores, lamenta Moratín, «Aplauden la comedia disoluta, / que más se extiende en aprobar el vicio / y hace amable la vida resoluto» (*Ibid.*, pág. 32). Por otra parte, la comedia que «aplaude las virtudes, reprendiendo / los yerros», o que «castiga al áspero y horrendo / traidor», o que «vitupera al falso y atrevido / amante engañador, y premia ella / al virtuoso, al cuerdo y comedido», esa comedia «No sólo no se admite, se atropella, / se desprecia, se infama, y aun acaso / contra el autor se forma una querrela» (*Ibid.*).

La descripción que hace Moratín de los personajes-tipo demuestra la postura moral del ilustrado. El autor de una *comedia famosa*,

hace al galán soberbio e inhumano, / espadachín, sofístico, embustero, / jugador, jurador, falso o liviano. / No le falta un amigo y compañero / que, ágregados los dos, a cuchilladas / se burlan del alcalde más severo. / Persiguen las doncellas y casadas / con escándalo horrible, profanando / las casas más honestas y guardadas. / Pone un tercero y cuarto de otro bando / opuestos a los dos antecedentes, / con quien se andan continuo acuchillado. / El barba es de los viejos más valientes, / en las leyes del duelo ejercitado, / ejemplo de los hombres imprudentes. / En lugar de ser cuerdo, es arriscado; / enseña a los mozuelos con afrenta / no la virtud, el duelo endemoniado. / Bajo un honesto velo representa / una dama gallarda y soberana, / que hasta del amor casto vive exenta. / Y luego se descubre más profana, / más desenvuelta y más provocadora / que la lasciva emperatriz romana. / Más que la incasta reedificadora / de los muros de Tebas y que aquellas / rameras torpes Lamia, Tais y Flora. / ¡Qué honesto ejemplo para las doncellas / que dóciles e incautas asistiendo, / les dan motivo de seguir sus huellas! / Ve allí la libertad apetecida / [...] / Los papeles, los ruegos indecentes, / los criados, amigos, los terceros, / las viejas alcahuetas imprudentes. / Ocultar en la casa hombres solteros, / y, perdiendo el decoro y el recato, / hacerles mil cariños lisonjeros. / Allí se aprende el licencioso trato, / la vanidad, soberbia escandalosa / y el horrible y fantástico aparato... / [...] / Un lacayo verás ser muy prudente / [...] / Verás ser imprudentes a los viejos, / y aprender los mancebos las maldades. / de los que ser debieran sus espejos. / Infinitas verás impropiedades. / las damas hacer de hombres y los hombres / de damas, y otras mil deformidades (*Ibid.*, págs. 32-33).

En la sátira III Moratín continúa insistiendo en su tema: «No callo, aunque me estés amenazando; / ya que he empezado, proseguirlo quiero, / porque por escribir estoy rabiando» (*Ibid.*, pág. 33). El novel crítico escribe con toda la autoridad que le da el ser autor de una comedia y una tragedia, escritas con todo el rigor del arte, porque para la época en que publica las tres sátiras ya ha creado su *Lucrecia*.

6.2.3. Una victoria neoclásica: la prohibición de los autos sacramentales

Ignacio de Luzán, en su *Poética*, había tratado los autos sacramentales como género aparte pero con suma brevedad. Al final del capítulo XVI del libro tercero, les dedica un solo párrafo:

Los autos sacramentales son otra especie de poesía dramática conocida sólo en España, y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía, que por ser pura alegoría, está libre de la mayor parte de las reglas de la tragedia. El feliz ingenio de don Pedro Calderón de la Barca ejercitó su numen en esta nueva especie de poesía con general aplauso (1977, pág. 551).

Blas Antonio de Nasarre trata los autos con igual brevedad, pero no duda en apartarse de la juiciosa postura de Luzán. Aunque los define como «la interpretación cómica de las Sagradas Escrituras, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles, y lo peor es, mezclando y confundiendo lo sagrado con lo profano», reconoce el prologuista al teatro de Cervantes «lo bien admitidos y admirados que son estos autos en estos tiempos cultos y esclarecidos» (1749, pág. 24). Erauso y Zavaleta, en su réplica a Nasarre, asimismo dedica poco espacio a la defensa, aduciendo sencillamente la opinión eclesiástica y la aceptación del público:

Los padres dominicos, que sin duda merecen el título de celosos y perfectos teólogos, aman y aplauden los autos de Calderón, teniéndolos por cosa grande [...] El mismo crédito, aclamación y fama que, por voz universal, tienen los autos es tácita defensa suya contra las imposturas del prologuista (1750, pág. 198).

Tales disputas en torno a los autos no tuvieron consecuencias inmediatas. Aunque «el religiosísimo celo del señor Don Fernando VI prohibió la representación de comedias de santos» (Cotarelo, 1904, pág. 657), la Real Orden no alcanzó los autos sacramentales y ni siquiera se observaba puntualmente el veto contra las comedias de santos. No obstante, el recelo eclesiástico y la inquina ilustrada y neoclásica iba convergiendo en un mismo fin: la prohibición de los autos. Desde hacía tiempo, los autos —en su época de gloria representados en las calles al aire libre— habían penetrado en los recintos profanos de los teatros comerciales. En los templos dedicados a Talía, los personajes de la Sagrada Escritura y los conceptos religiosos y alegóricos del pensamiento católico romano fueron representados por actores y actrices cuya vida personal no ofrecía al público un modelo de virtudes.

Las posturas vigentes entre los reformadores ilustrados y neoclásicos empezaron a cuajar en torno al Pensador y al Desengañador, es decir, Clavijo y Fajardo y Nicolás Moratín. En el año 1763, Clavijo dedicó los *Pensamientos XL* y *XLIII* al tema, y Moratín publicó otros dos *Desengaños* cuyos títulos se distin-

guían con sólo el número: *Desengaño II* [o *III*] *al teatro español, sobre los autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca*. Se hallaba el número II de venta en septiembre con el primer *Desengaño* y con *Lucrecia* y *La Petimetra* en la librería de Castillo frente de las gradas de San Felipe el Real y en casa de Nicolás Meléndez, frente del coliseo de la Cruz. En octubre se añadió el *Desengaño III* a la lista de publicaciones de don Nicolás.

Mario Hernández (1980) resume el razonamiento de Clavijo en lo que podríamos denominar la causa contra los autos. En primer lugar, los autos mezclan lo sagrado y lo profano, ofendiendo así al catolicismo y la razón. Se oponen a la religión que prohíbe la penetración de las verdades de la fe por la inteligencia. Se han convertido en un halago de los sentidos sin instar a la piedad, y lo peor es que el público sólo va a ver los entremeses y los sainetes, abandonando después el teatro cuando empieza el auto. Además, la representación de los autos por actores y actrices de vida deshonestas los convierte en espectáculos indignos y hasta groseros. Ofenden en el aspecto literario porque, como había indicado Luzán, quedan fuera de las especies reconocidas, siendo «diálogos alegóricos puestos en metro». La conclusión de Clavijo es tajante: el rey debe prohibirlos por ser nocivos para la religión cristiana²⁴.

Mano a mano Clavijo y Moratín prosiguen el ataque. Éste comienza el *Desengaño II* insistiendo en la verosimilitud como primordial entre las reglas que «se deben observar, no porque las observen los extranjeros sino porque lo dicta la razón» (1762-1763, pág. 21). Sólo a base de la verosimilitud se consigue la ilusión teatral. Para demostrar que «toda pieza teatral es absolutamente disparatada si no se funda en la verosimilitud» (*Ibíd.*, pág. 25), ataca Moratín el uso de la alegoría en la poesía dramática, preguntando a su corresponsal de San Lorenzo, «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído Vmd. en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe Vmd. cómo es el metal de la voz de la Rosa? ¿O si es carraspeña la del Cedro?» (págs. 22-23). La alegoría, dice Moratín, es «el broquel de los ignorantes» (pág. 23). Piensan éstos que con la disculpa de la alegoría pueden cometer los disparates más garrafales:

De esa manera yo haré un auto [...] y en viéndome aturdido, haré hablar al primer poste, a los anteojos del guitarrista, a los calzoncillos del apuntador, o al dengue [la capa] de la acomodadora; y si me dicen que es desatino, yo responderé que es alegoría, pues la misma facultad tienen para hablar los calzoncillos [...] que la justicia, la verdad, la razón, el deseo, el domingo, el lunes y el martes... (pág. 23).

De tales desatinos se derivan tantos disparates, cometiendo los poetastros «horrores e insufribles anacronismos» (pág. 26). En el *Desengaño III*, que apare-

²⁴ Varios son quienes, además de Mario Hernández, han estudiado la prohibición de los autos sacramentales en el XVIII: René Andioc, 1970, págs. 371-420; 1976, págs. 345-379; Emilio Cotarelo y Mori, 1897a, págs. 45-5; 1904, págs. 527-531; Jaime Mariscal de Gante, 1911; Menéndez Pelayo, 1940, III, págs. 275-294; Alexander A. Parker, 1968, págs. 9-57; Giuseppe Carlo Rossi, «Calderón en la polémica del XVIII sobre los autos sacramentales», 1967, págs. 9-40.

ció en octubre de 1763, Moratín sigue machacando su tema de la falta de verosimilitud: «Todo cuanto sea verosímil, propio, natural o creíble es bueno para el teatro, y lo que no es verosímil no es bueno ni puede serlo» (pág. 46). Lo anacrónico es un ejemplo más de lo inverosímil: «No es posible que Moisés hablase delante de Jesucristo cuando estaba en la tierra» (pág. 47).

Al historiar el teatro español en la época de su padre, Leandro Fernández de Moratín comenta: «Entre los desaciertos del teatro, no era el menor la representación de los autos sacramentales» (1944, pág. 316). Ilustrando su afirmación, aduce un ejemplo de la mezcla de lo sagrado y lo profano. No es Leandro ni el primero ni el único que cuenta esta anécdota, pero lo hace con un desenfado no igualado por otros:

El ángel Gabriel anunciaba a la Virgen (papel que desempeñaba la célebre Mariquita Ladvenant) la encarnación del Verbo, y al responder, traducidas en buenos versos castellanos, las palabras del Evangelio: *Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?* [¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? (Lucas 1, 34)], los apóstrofes hediondos del patio y las barandillas, dirigidos a la cómica, interrumpían el espectáculo con irreligiosa y sacrílega algarazara, y hacían conocer a muchas madres cuán mal habían hecho en llevar consigo a sus hijas honestas (*Ibid.*, pág. 316)²⁵.

Recordando la alianza entre su padre y el Clavijo de *El Pensador*, Leandro afirma el influjo de los *Desengaños* en que su padre «probó que los autos de Calderón (tan aplaudidos del vulgo de todas clases) no debían tolerarse en una nación ilustrada y católica. No pudo desentenderse el Gobierno de la eficacia de sus razones, y desde entonces quedó limpia la escena española de composiciones tan absurdas» (pág. 316).

Causa y efecto no fueron tan inmediatos como dan a entender las palabras de Leandro, pero dos años después, el 9 de junio de 1765, el rey Carlos III se sirvió «mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales» alegando ser los teatros «lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan» (Cotarelo, 1904, pág. 657). De esta forma, los autos dejaron de ser el

²⁵ Leandro se aprovecha de la sátira de su padre en el *Desengaño II*, págs. 34-35, para seguir caracterizando los autos y su representación en esta época:

Una mujer con la custodia en las manos, acompañada de los coros, cantaba en procesión el *Tantum ergo*. La primavera, el apetito, el alma, el cuerpo, la culpa, la gracia, el cedro, la rosa, el domingo, el lunes y el martes, la gentilidad, el mundo, el olfato y todos los sustantivos del diccionario, eran interlocutores en aquellas fábulas. En una salía S. Pablo con su montante enseñando a esgrimir a la Magdalena; en otra se decía que la Samaritana vive en la calle del Pozo, y que Jesucristo murió en la de las Tres Cruces; en otra se aconsejaba a S. Agustín que se fuese al hospital de San Juan de Dios. Así estaba el teatro cuando vino de Nápoles el señor don Carlos III, quien por un justísimo decreto puso fin a los indicados escándalos, prohibiendo la representación teatral de asuntos sagrados (pág. 316).

regocijo de las masas y empezaron a ser pasto de los eruditos. Al menos, así concluiría el que leyera a Menéndez Pelayo. Pero el que estudie las conclusiones más recientes de René Andioc pensará de otra forma. A base de sus minuciosos escrutinios de las cuentas de taquilla de la época que ha publicado en sus libros de 1970 (págs. 372-420) y 1976 (págs. 345-379), deduce el erudito francés que se trataba de un género moribundo, agonizante y pronto para el entierro que Moratín y Clavijo le preparaban.

Don Agustín de Montiano y Luyando, aunque pudo leer los *Pensamientos* de Clavijo y los *Desengaños* de Moratín, murió el 1 de noviembre de 1764 antes de presenciar el triunfo que representaba la Real Orden. El movimiento que el director de la Real Academia de la Historia fue fomentando en la Academia del Buen Gusto y en su propia tertulia había marcado época y desde el 9 de junio de 1765 iba a tomar vuelo con un apoyo gubernamental sin precedentes.

6.2.4. Dos tragedias más de Nicolás Moratín: *Hormesinda y Guzmán el Bueno*

En años posteriores Nicolás Moratín presidía la tertulia de la Fonda de San Sebastián, donde, por único estatuto, según Leandro, «sólo se permitía hablar de teatro, de toros, de amores y de versos» (1821, pág. xxv). Desde aquella «academia privada» Moratín seguía participando en el movimiento, ahora de mayor envergadura, con la lectura y comentario de obras suyas, de sus contertulios y ajenas.

Moratín, continuando la trayectoria que había iniciado el benemérito Juan de la Cueva en el siglo XVI y que había proseguido su mentor Montiano en el XVIII, se aprovecha de la historia y la leyenda nacionales para dar al público su *Hormesinda*, tragedia inspirada en el legendario don Pelayo, héroe de la batalla de Covadonga que inició la Reconquista de España. Esta obra sí se estrenó, el 12 de febrero de 1770, en el teatro del Príncipe y por la compañía de Juan Ponce, aunque según escribe Leandro en la biografía de su padre, la tragedia «hubo menester toda la protección del conde de Aranda para darla al teatro, tal era la oposición que tenía la mayor parte de los cómicos a lo que llamaban estilo francés» (1821, pág. xv). El bueno de Juan de Iriarte, que había seguido las polémicas desde que cooperó con los diaristas para reseñar la *Poética* de Luzán en el *Diario de los Literatos de España* (IV, págs. 1-113), después miembro de la Academia del Buen Gusto, introdujo la obra impresa con un epigrama «Ad Nicolaum Moratinum, de ejus tragoedia *Hormesinda*»:

Magnus ut Hesperiae Regnum novat *Hormesindae* Frater, ita & scenam tu,
Moratine, novas. (Así como el hermano de *Hormesinda* restaura el reino de España, así, tú, *Moratín*, restauras la escena.)

Ignacio Bernascone, militar italiano residente en Madrid al servicio del rey de España e íntimo amigo de Moratín, hizo el prólogo a la edición impresa de *Hormesinda*, en que elogia desmesuradamente la tragedia: «se observan todas las reglas [...] y de esto resulta naturalmente la observancia de las tres Unidades,

la cual es aquí tan rigurosa que la de Acción no se interrumpe con episodios ajenos de la materia; la de Lugar se reduce a un salón; y la de Tiempo es tan exacta que no solamente no dura más de lo que tarda en representarse, pero ni puede durar más porque sería inverosímil que no se deshiciese el enredo» (1770, pág. 6). Bernascone admite que hay dramaturgos que observan las reglas y les sale insípida la obra. Éstos «no son verdaderos poetas ni están dotados por la naturaleza de invención, numen, entusiasmo o furor poético» (*Ibíd.*, pág. 7). «Numen», «furor poético», la clave descansa en estas prendas. Sin ellas, se harán «piezas frías» (pág. 8). Así lo decía Horacio: «no basta el estudio sin la vena [...] tampoco basta la vena sin el estudio» (se refiere a los versos 409-410 del *Arte* del poeta romano). Tales debían ser las discusiones entre los contertulios de la Fonda de San Sebastián.

Bernascone se extiende elogiando el lenguaje poético del autor. Éste ha utilizado la silva endecasílabo con asonantes y consonantes según ocurre, sin buscarlos ni evitarlos, huyendo la monotonía de las estrofas y la poca armonía que encuentran algunos en el verso suelto. «La locución no puede ser más noble ni más poética para un drama tan heroico» (pág. 11). Esta perfección se ha conseguido, como escribía Bernascone al principio de su prólogo, porque Moratín ha observado las reglas:

Que hay reglas fijas para cualquier arte es cosa cierta, y que esta tragedia las observa, es indubitable; y no sólo observa las generales sino algunas más delicadas. En efecto, nadie me podrá negar que esta es una tragedia sin amor, sin episodios extraños, sin soliloquios, sin apartes, sin dejar solo el teatro desde el principio hasta el fin, no sólo al [fin] de las escenas sino también al de los actos, de tal suerte que éstos y aquéllas están eslabonados sin interrupción: circunstancias tan difíciles que no se agraviará nadie porque yo diga que no se hallan juntas en ninguna otra tragedia que yo sepa, ni las tiene todas Terencio en su celebrado Eunuco (págs. 4-5).

Un partidario de la comedia tradicional, firmándose Juan Peláez, autor del folleto *Reparos sobre la tragedia intitulada «Hormesinda», y contra su prólogo* (1770), critica severamente tanto a Moratín como al prologuista Bernascone. Se fijó, naturalmente, en que Bernascone se refiriera a la comedia *Eunuco* como si fuera tragedia. Pero eso es lo de menos en su crítica, que en efecto se dirige tanto a Bernascone como a Moratín. Peláez —si ése es su verdadero apellido, ha dejado poca huella en la historia literaria— se mete con «el trago o duende de las tres Unidades» (1770, pág. 18), recuerda la polémica en torno a *La Petimetra* con una referencia al *Romance liso y llano* (*Ibíd.*, pág. 19) y defiende «las estimadas y apreciables obras de nuestros insignes Lope, Calderón y otros, pues cuanto más escribieron, adelantaron más» (pág. 26). En su opinión, «el prologoero es tan romo de memoria como calvo de entendimiento» y se mofa de «una tragedia que el menos culto podrá escribir sin tantos errores como los que contiene la de nuestro Moratín» (pág. 31). Critica la versificación y el lenguaje, trayendo como ejemplo el uso de «imprevenido» por «desprevenido» (pág. 43) y concluye con esta destemplada crítica: «la tragedia de Moratín es para la na-

ción la mayor deshonra y borrón, mayormente si se cotejan las gloriosas acciones de Pelayo, objeto digno de toda veneración, con las ridiculeces de un teatro abatido por las sandeces de Moratín» (pág. 53).

En seguida, cuenta Moratín hijo una anécdota que, según él, «manifiesta con evidencia el estado de error en que se hallaban los actores y el público en el año de 1770» (1821, pág. xv). Después de la lectura, José Espejo, barba de la compañía de Ponce, se acercó a Moratín padre, de quien era muy adicto. Debía hacer el papel de Trasmundo, aunque según Moratín hijo era «sujeto tan inútil para los papeles que piden nobleza y expresión patética como inimitable en los caracteres de bajo cómico». Buscó la ocasión de hablarles aparte «con todo el candor de la amistad y de la ignorancia»:

La tragedia es excelente, señor Moratín, y digna de su buen ingenio de usted. Yo, por mi parte, haré lo que pueda; pero, dígame usted la verdad, ¿a qué viene ese empeño de componer a la francesa? Yo no digo que se quite de la pieza ni siquiera un verso; pero ¿qué trabajo podía costarle a usted añadirla un par de graciosos?

Moratín le apretó la mano, llorando de risa, y le dijo:

Usted es un buen hombre, tío Espejo. Estudie usted su papel, bien estudiado; que lo demás sobre mi conciencia lo tomo (*Ibíd.*, pág. xvi).

En las funciones del teatro del Príncipe se consiguió al menos un propósito de los ilustrados, eliminar los entremeses, sainetes y demás diversiones en los entreactos, sustituyéndolos con música del maestro don Antonio Rodríguez de Hita, el compositor que solía hacer la música para las zarzuelas de Ramón de la Cruz. *Hormesinda* quedó en cartel seis días, produciendo 6.107 reales el primer día y sólo 877 el último (Cotarelo, 1897a, pág. 84 n.).

Los resentimientos empezaron a atizarse en torno a las críticas de esta obra. Ramón de la Cruz, que había visto en escena el año pasado de 1769, entre originales y versiones, once sainetes, tres zarzuelas, dos comedias y una tragedia, se sentía aludido al escribir Bernascone en su prólogo a *Hormesinda*: «Yo no diré que no tengamos ingenios; pero lo cierto es que si alguno de los que hoy viven ha escrito alguna obra como ésta, todavía no la hemos visto» (1770, pág. 12). El genial sainetero recordaba la pulla de don Nicolás en el prólogo a *Lucrecia*: «Ya sé que en España se cree comúnmente que la poesía no es ciencia alguna ni tiene estudio, y cualquier truhán decidor y chistoso que encuentra un consonante se tiene por un Virgilio, siendo cuando más un mero coplista o versificante, lo que está muy lejos de ser poeta; y habiéndose atrevido a blasonar de ello hombres idiotas, no es mucho que otros más sabios lo hiciesen» (1763, págs. 3-4). Con o sin razón, se habría sentido Cruz zaherido por otra cruel alusión en el *Desengaño I* cuando Moratín, expresando su resentimiento porque no pudo ser representada *La Petimetra*, desembuchó su amargura con estas palabras dirigidas a su correspondiente: «Y advierta V. que no son los académicos de la Academia Española, ni los de la de Ciencias de Londres o París, ni de los Árcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aún más los poetastros y versificantes saineteros y entremeseros, que andan siempre agregados a las compañías: éstos son los jueces que en España tiene la poesía» (1762-1763, pág. 8). Cruz aprovechó la publicación

del texto de su popular zarzuela, *En casa de nadie no se meta nadie, o el buen marido* (1770), para contestar a sus detractores en una nota final:

Si el público desertara de los coliseos cuando se representan mis obras [...], fácilmente quedaría yo desengañado y mudo. Pero, vamos claros: ¿qué concepto pueden merecerme, ni qué respeto han de causarme unos críticos que ponen el mayor cuidado en la ocultación de sus nombres y apellidos, unos ingenios que escriben a escote, unos autores que, reconvenidos, niegan sus obras, y, últimamente, después de muchos meses de trabajo, dos de elogios preparativos para inflamar las gentes, uno de rigurosos ensayos, y al fin con tres cartas y un proceso de recomendaciones presentaron al mundo la monstruosa y detestada *Hormesinda*? [...] Basta, y dejemos lo empezado; con decir que mis críticos son los autores de esa pieza, está conocido las piezas que son mis críticos. Salud (*cit. en Cotarelo, 1897a, pág. 86*).

En las palabras de Cruz hay una alusión velada a que Moratín compuso *Hormesinda* a instancias del conde de Aranda, hecho confirmado por Leandro en la vida de su padre). Pero Bernascone desmiente las palabras de Cruz que insinúan que Moratín invirtió «muchos meses de trabajo» en escribir su tragedia. En el prólogo a *Hormesinda* Bernascone atestigua, igual que Leandro, que Moratín fue poeta repentista: «Yo puedo decir de mi autor (porque lo he visto) que los dos últimos actos de la *Lucrecia* los hizo en dos noches seguidas, en cada una el suyo; y los tres últimos de la *Hormesinda* los ha hecho en cuatro días, interrumpido muchas veces de mi conversación y la de otros amigos» (1770, pág. 20). La cosa no se dejó olvidar. Por Madrid circulaba un soneto en el cual se ponían en boca de Cruz estos dos versos: «No acertó Moratín en su *Hormesinda*: / ergo cuanto yo escribo es acertado.»

Tomás de Iriarte, defendiendo la posición de los ilustrados neoclásicos, glosa cada verso en una *Carta escrita al Pardo por un caballero de Madrid a un amigo suyo* (publicada por Cotarelo, 1897a, págs. 433-447), pero fue Leandro quien tuvo la última palabra al resumir en la vida de su padre el significado de *Hormesinda*:

A este esfuerzo de Moratín se debieron las tragedias originales que desde aquel tiempo en adelante empezaron a componerse. Él desmintió la opinión absurda de que los españoles no gustaban de tragedias; confundió a los ignorantes que suponían imposible que una obra escrita con regularidad y buen gusto agradase al público de Madrid, introdujo este género en el teatro a pesar de la resistencia que le opusieron, y hoy vemos con cuánto placer acude la multitud a ver [tragedias] (1821, págs. xvii-xviii).

Es evidente la exageración filial de estas palabras, pero hay que reconocer que el mismo don Nicolás, en 1777, interviene de nuevo en la progresiva renovación del repertorio español con la hermosa tragedia *Guzmán el Bueno*, escrita en tres actos en obsequio del antecesor de la familia de los duques de Medina-Sidonia. En la dedicatoria al duque, el autor, ya cerca del fin de su

corta vida, parece descorazonado al escribir: «Bien sé que esta tragedia no es para los teatros de hoy día, donde sólo reina la abominación y la barbarie [...]. Quizá vendrá tiempo en que esto se enmiende, que es muy fácil, muy decoroso y muy preciso y sólo cuesta el mandarlo» (1777, pág. 11). La reforma del teatro fue un proceso, no una revolución. Don Nicolás hizo su papel y tal vez, a fin de cuentas, Mesonero Romanos tuviera razón cuando, en su *Manual de Madrid* de 1844, al relatar las obras del vate, concluyera diciendo «pero la mejor de todas las suyas fue su hijo don Leandro» (pág. 63).

6.3

Hacia un teatro de rango europeo

6.3.1. Pablo de Olavide y la reforma del teatro

Mientras el joven Nicolás Moratín se dedicaba a la reforma del teatro desde la tertulia de Montiano, otro pintoresco personaje participaba en el mismo fin desde su propia tertulia. Don Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803), natural de Lima en el virreinato del Perú, llegó a España en 1750, con veinticinco años auestas, en una época en que estaban en apogeo las sesiones de la Academia del Buen Gusto. El joven tenía otras preocupaciones porque arribó a la metrópoli reclamado por el Consejo de Indias, bajo sospecha de malversación de fondos: desde su dignidad de oidor, había tomado parte activa en la reconstrucción de Lima después del terremoto de 1746 y había ganado enemigos que le denunciaron. La imputación, según su biógrafo, Marcelin Défourneaux, se asentaba sobre bases «desgraciadamente muy ciertas» (1959, pág. 40). Por fortuna, el mismo rey Fernando VI selló el caso imponiendo sobre todos un «silencio perpetuo», pero despojando al culpable joven de sus honores y empleos, condenándolo a perder el dinero adquirido por su padre y por él y prohibiéndole que ocupara su cargo en el gobierno durante diez años (*Ibíd.*, pág. 46) ²⁶.

Aun antes de la sentencia del rey, Pablo de Olavide había salido de la cárcel de Corte, por razones de salud, para ir a vivir en el pueblo de Leganés, cercano a Madrid. Allí la Fortuna sonrió al apuesto galán. Conoció a doña Isabel de los Ríos, acaudalada dama, dos veces viuda, mayor que él en veinte años. Con ella se casó el aporreado transgresor, gozando tanto de la confianza de su nueva esposa que ésta le cedió todo su patrimonio. Si hemos de dar crédito a la breve biografía que de nuestro hombre escribió el enciclopedista Denis Diderot hacia 1782, Olavide «empleó una parte de [esta fortuna] en el comercio al por

²⁶ Núñez, 1970, publica el documento, págs. 117-118: «Sentencia de olvido dictada a favor de Olavide por el Rey [Fernando VI] el 16 de Mayo de 1757.» Se equivoca de rey, escribiendo Carlos III.

mayor, asociándose en compañía de D. Miguel Gijón, residente en París, y D. José Almanza, célebre negociante de Madrid» (1875, pág. 468).

Este feliz arreglo permitió al inteligente criollo extender sus horizontes a Francia e Italia. Durante dos lustros (1757-1767), Olavide se explaya entre Madrid, París y los centros culturales italianos. En un viaje por Suiza pasó una semana con Voltaire en Las Delicias, hablando de filosofía, de teatro y de teología. En París alternaba con la flor y nata de la Ilustración francesa en aquella sociedad rococó de mediados del siglo que aún no vislumbraba las nubes de la Revolución. El atento intelectual compraba libros, incluso obras teatrales, para crear una biblioteca ilustrada. Entre ideas, libros, arte, muebles —todo lo llevaba para adornar los salones de su palacio madrileño, donde colgó el retrato de Voltaire e hizo construir un teatrillo como el que había visto en Las Delicias (Défourneaux, 1959, pág. 74).

Mientras transcurrían los diez años, murió Fernando VI y vino a España su medio hermano Carlos. Volvió a la Corte la reina madre Isabel Farnesio y con ella su joven ayudante de guardajoyas don Nicolás Moratín, cuya mujer dio a luz a Leandro mientras el padre empezaba su carrera literaria bajo el patrocinio de Montiano y Luyando. Nicolás y José Clavijo frecuentaban la tertulia de Olavide, presidida por el retrato de Voltaire, cuyas comedias y tragedias son ya conocidas en España aunque la Inquisición prohíbe la lectura de todas sus obras a partir de 1762²⁷. En 1766 —un año después de la prohibición de los autos sacramentales— vuelve el conde de Aranda a Madrid después de seis años de embajador en Polonia. A raíz del motín de Esquilache de marzo de 1766, el rey le nombra presidente del Consejo de Castilla. En el Consejo conoce Aranda a los dos fiscales Pedro Rodríguez de Campomanes y José Moñino, después conde de Floridablanca; y se unen los tres políticos para extirpar viejas ideologías y antiguos usos y para introducir las novedades del siglo, proyecto en que el teatro había de cumplir su papel de enseñar deleitando. Es el equipo que concibe y, en 1767, ejecuta con suma maestría la expulsión de los jesuitas de todos los territorios de Su Majestad Católica Carlos III. El triunvirato de Aranda, Campomanes y Moñino vio en Pablo de Olavide al hombre indicado para implantar las Luces en Andalucía y precisamente en Sevilla, tierras hostiles a las ideas avanzadas del siglo.

Expirados los diez años de veto decretados por Fernando VI contra un empleo gubernamental, por Real Decreto de 10 de junio de 1767 el rey Carlos nombra a don Pablo —ahora hombre maduro de cuarenta y dos años— intendente de Andalucía, asistente de Sevilla y superintendente de las Nuevas Poblaciones en la Sierra Morena. El triunvirato aspiraba a convertir Sevilla en una capital al nivel de otras ciudades europeas, y para hacer esto deseaba fomentar la renovación del teatro en Sevilla, tarea no fácil según Francisco Aguilar Piñal, quien nos

²⁷ El *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar...* (1790) lleva la siguiente entrada en que la estrellita (*) indica un autor «cuyos libros están todos prohibidos» y la señal de una mano los libros «que están prohibidos aun para los que tienen licencia de leer libros prohibidos» (pág. xxxviii): «Voltaire (M. Marie François de), français. Philosophus impie. *. [mano]. Edicto de 18 de agosto de 1762. Varias obras de este autor hay prohibidas por sus títulos y otras que se le atribuyen» (pág. 279).

ha pintado la situación en su libro de 1974. Así es que al jurar Pablo de Olavide el cargo de asistente el 25 de junio de aquel año, es nombrado al mismo tiempo «subdelegado de la Judicatura y Conservaturía de Comedias en Sevilla y su Reino» (Aguilar Piñal, 1974, pág. 63).

Aranda y sus colegas habían elegido bien a su hombre. Limeño de nacimiento, conocía don Pablo las glorias y vilezas de las antiguas comedias. En su juventud habría asistido a representaciones del teatro de su paisano Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), coetáneo de Antonio de Zamora (¿1664?-1728) y de Francisco de Bances Candamo (1662-1704). Del popular comediógrafo limeño habría conocido el joven Pablo *Triunfos de amor y poder*, drama mitológico; *Afectos vencen finezas*, comedia calderoniana; o *Rodoguna*, una versión de la tragedia de Corneille. Después del terremoto de Lima, se decía que el joven oidor disponía de ciertos fondos que dedicaba a reconstruir una iglesia derribada y el destruido corral de comedias de Lima; pero también había malas lenguas entre la clerecía que susurraban que el oidor hubiera hecho mejor reconstruyendo dos iglesias derribadas, y no sólo una iglesia y el maldito teatro de comedias, sede perversa de iniquidad (Défourneaux, 1959, págs. 39-40; Diderot, 1875, págs. 467-468). De la temprana afición de Olavide al teatro, no hay duda. El mismo virrey le acusa, en una carta de 23 de octubre de 1749, de frecuentar las comedias mientras desentendía las responsabilidades de su tribunal (Défourneaux, *op. cit.*, págs. 40-41)²⁸.

Durante sus años madrileños y en sus viajes por Europa, había desarrollado su especial interés por el teatro. Défourneaux, al emprender la reconstrucción de la biblioteca particular de Olavide, observa «el deseo de constituir una colección lo más amplia posible de obras teatrales» (*Ibíd.*, pág. 67). De este conjunto, elige Olavide para verter al español obras en dos categorías: unas de autores clásicos franceses del XVII, y otras que conocía porque hacían furor en el París de su época. Así es que nos ha dejado versiones de *Mitrídates* (1673) y de *Fedra* (1677) de Jean Racine y de *El jugador* (1696) de Jean-François Regnard. De su admirado Voltaire vertió al español *Zaira* (1732) y *Mélope* (1736), que pertenecen a los años treinta del XVIII, pero también traduce *Olimpia*, tragedia volteriana que se estrenó en París en 1764.

En realidad, Olavide demuestra preferencia por obras francesas contemporáneas. En los festejos de principios de 1764 en que el embajador de Austria celebró los desposorios de la infanta María Luisa, hija de Carlos III, y Pedro Leopoldo, archiduque de Austria —pronto serían los grandes duques de Toscana— se representó una noche una zarzuela de Clavijo y Fajardo *La feria de Valde-*

²⁸ Guillermo Lohmann Villena, 1945, págs. 313-412, describe el teatro de la época de Olavide. Niega, sin embargo, que el joven Olavide interviniera en la reconstrucción del edificio destinado a teatro: «Debe desecharse la leyenda sobre la supuesta intervención del oidor don Pablo de Olavide en la tarea de reconstruir el recinto, el cual Olavide, según murmuración, había destinado a ese fin el fondo remanente del dinero que se puso a su disposición después de aquella calamidad» (pág. 404). Su razonamiento se expresa en la siguiente nota: «En ninguna de las actas de las sesiones habidas en estos años [de la Hermandad del Hospital de San Andrés] se hace la menor alusión a la intervención de Olavide en la reconstrucción del teatro, que, de haberla tenido, algún rastro quedaría» (pág. 405 n.).

moro, y otra noche la versión, *Hipermenestra*, que hizo Olavide de una tragedia de Antoine-Marín Lemierre (1723-1793), coetáneo del traductor. La original se había estrenado en París en 1758 mientras Olavide solía dividir su tiempo entre aquella ciudad y Madrid. Después de la función en el palacio del embajador, la versión de Olavide fue estrenada en el teatro del Príncipe el 9 de octubre de 1764 por la gran María Ladvenant (Aguilar, 1974, pág. 141), que durante el Corpus escandalizaba a no poca gente devota haciendo el papel de la Virgen María en un auto sacramental. Quedó en cartel nueve días seguidos, «éxito que no alcanzaba entonces ninguna otra de las [obras] nuevas» (Cotarelo, 1896, pág. 112).

El afán de Olavide por la contemporaneidad se evidencia también en su elección de *Celmira* (1762) de Dormont du Belloy (seudónimo de Pierre-Laurent Buiette) y de *Nineta en la corte* y *El pintor enamorado de su modelo* de Charles-Simon Favart (1710-1792) con música del italiano, radicado en París, Edigio Duni (1709-1775), artistas con quienes Olavide pudo alternar durante sus estancias en la Corte francesa²⁹. Curioso es el caso de la obra titulada *El desertor*, que es una protesta contra la rigurosa aplicación de la ley militar. Al cotejar textos para una edición de la versión de Olavide, descubrieron Trinidad Barrera y Piedad Bolaños (Olavide, 1987b, págs. 18-22) que el traductor sigue el texto de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) hasta cierto punto y entonces elige el desenlace feliz de la obra del mismo título de Michel-Jean Sedaine (1719-1797)³⁰.

No es de extrañar que un aficionado al teatro como Olavide hiciera su propia contribución. Para acompañar su versión de la *Hipermenestra*, compuso la letra de una zarzuela en un acto, *El celoso burlado*, que Estuardo Núñez ha incluido en las *Obras selectas* de Olavide (1987a, págs. 233-254)³¹. Son aquellos los años en que Ramón de la Cruz, y los compositores con quienes solía trabajar, empiezan a crear la nueva zarzuela a base de temas contemporáneos. Representada en los mismos festejos de 1764 fue *El tutor enamorado*, con música de Luis Misón y poema adaptado por Cruz del francés de Pedro Renato Lemonnier. Se cuenta entre las primeras zarzuelas del genial Cruz, de modo que Olavide figura como uno de los pioneros de la nueva modalidad en este género.

Al llegar Olavide a Sevilla en 1767, la reforma del teatro representaba sólo una varilla en el abanico de proyectos que comenzó a iniciar, pero era de las tareas más difíciles. La rica tradición dramática sevillana se había ido frenando desde 1679, minada, según indica Aguilar Piñal, por padres predicadores y arzobispos hostiles. El terremoto de 1 de noviembre de 1755 —nueve años después del de Lima— no sólo arrasó Lisboa sino que alcanzó también Sevilla.

²⁹ Para un catálogo de las versiones dramáticas de Olavide, véase Núñez, ed., 1987a, págs. 694-698.

³⁰ Es útil la edición de *El desertor* de Trinidad Barreras y Piedad Bolaños, aunque incurren en algún error de detalle como el de confundir los nombres de pila de los dos autores franceses (1987b, pág. 18).

³¹ Hay una edición príncipe sin nombre de autor: *El celoso burlado. Zarzuela. En un acto*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1764. Estuardo Núñez, 1970, págs. 50-51, reproduce la portada del ejemplar de la BN, a la que se ha agregado el nombre de Olavide con letra manuscrita de la época. Núñez dice (pág. 51) que esta edición indica los nombres de los actores, pero no reproduce el reparto: José García, Eusebio Ribera, Diego Coronado, Teresa Segura y Joaquina Moro.

Voltaire se aprovechó del desastre para impulsar su lucha contra el oscurantismo que todavía prevalecía en ciertos sectores de la sociedad europea. En Sevilla los enemigos del teatro se sirvieron del cataclismo para conseguir una Orden Real que manda, textualmente, que «absolutamente se prohíba para siempre [...] toda representación de comedias, óperas, serenatas y máquina real en teatros públicos o casas particulares por farsantes, cómicos, empresarios, y asimismo todos los que el vulgo llama sainetes, bailes o entremeses» (*cit.* en Aguilar, 1974, pág. 23). La prohibición se hace extensiva a todo el arzobispado al año siguiente. Ante esta interdicción, sin embargo, persistía y aun crecía el gusto por el teatro leído, asunto que ha estudiado Peter Goldman (1984). Es de suponer que los que leían obras dramáticas desearían verlas representadas. En efecto, se iba introduciendo en Sevilla, con la complacencia del asistente anterior a Olavide, don Ramón de Larumbe, el espectáculo musical de la ópera jocosa. La buena aceptación envalentonó al empresario José Chacón a establecerse no en Sevilla sino a corta distancia, en la aldea de San Juan de Aznalfarache, pero con el intento de penetrar en la metrópoli cuando hubiera coyuntura para hacerlo. Alegando que «el pueblo de Sevilla carece de diversiones públicas y las desea con la misma vehemencia que los demás pueblos de España» (Aguilar Piñal, 1974, pág. 39), Chacón elevó un memorial al conde de Aranda el 12 de febrero de 1767, poco antes del nombramiento de Olavide. Aranda acogió con agrado esta oportunidad de desafiar a las autoridades retrógradas ya que encajaba la petición en «un premeditado programa del Gobierno» (*Ibíd.*, pág. 61). Sin embargo, es importante destacar la observación de Aguilar Piñal: «los ilustrados estaban de acuerdo con los teólogos, que calificaban de *obscentísimas* las comedias antiguas. Sólo que, como políticos, pretendían servirse del teatro para sus fines, en vez de renegar de él, como aquéllos hacían» (págs. 61-62).

No bien llegado a Sevilla, Olavide permite que la compañía de Chacón comience a representar comedias a partir de octubre de 1767 en el antiguo local de Santa María de Gracia, y le otorga licencia para construir un nuevo teatro de madera en la misma Sevilla y en la calle de San Eloy. Deseando crear un teatro más permanente, consiguió un solar perteneciente al duque de Medina-Sidonia para allí edificar en piedra un teatro digno de la metrópoli hispalense. Permitió que un francés, Jacques Constantin, procediera a establecer en Cádiz un teatro francés que dos años más tarde abrió sus puertas con una compañía de actores, cantantes, danzantes y figurantes para el ballet. Entretanto, en el hotel que hizo edificar en la Peñuela, al establecerse en las Nuevas Poblaciones, y en el mismo Alcázar de Sevilla, que habitaba como asistente, hizo instalar teatritos para el placer de sus huéspedes y comensales (Aguilar Piñal, 1974, págs. 64, 77).

6.3.2. La fundación de una escuela de declamación y la compañía de los Reales Sitios

En sus *Memorias literarias de París* (1751), Luzán comenta con admiración el arte de la representación en el teatro francés: «El modo que tienen de representar, y todo lo que se comprende con el nombre de arte del teatro es muy bueno;

y sobre todo, entienden y saben perfectamente sus papeles, de modo que nunca o muy rara vez necesitan de que el apuntador les sugiera el principio de algún verso» (*op. cit.*, págs. 115-116). Recuerda la fama de la célebre actriz Adriana Lecouvreur (1692-1730) y su estilo de «la natural representación», habiendo observado que «ahora generalmente se sigue este modo, que es el mejor o el único, especialmente para las comedias» (*Ibid.*, pág. 117)³². Recomienda como «lo mejor que se podía escribir en este género» un nuevo libro del actor Francesco Riccoboni (1707-1772), que acababa de salir: *L'Art du théâtre* (París, Simon, 1750) y traduce un fragmento de este libro práctico que empieza: «No se consigue el movimiento airoso de los brazos sino con mucho estudio; y por buenas que sean nuestras disposiciones naturales, el punto de perfección pende del arte» (*Ibid.*, págs. 118-119).

Seguramente se hablaba del problema en la Academia del Buen Gusto. Montiano y Luyando, en el *Discurso II sobre las tragedias españolas* (1753), observa que «los buenos actores son capaces de convertir en buenas las malas [obras], y al contrario, los inútiles y desmañados en malas las más buenas» (pág. 58). En esto sigue la idea de López Pinciano en la epístola trece de su *Filosofía antigua poética* (1596), «De los actores y representantes». Montiano, al lamentar la falta de buenos actores, explica el porqué:

La causa de tanta escasez de sujetos [es decir, de actores] nace de que no hay de quien aprendan ni en quien estudien como en un modelo; y singularmente de que no hay quien se dedique a alumbrarlos e instruirlos, aunque no fuese más que con algunas reglas teóricas. Si desde mozos viesan qué imitar, o lograsen por escrito dónde saber lo que es su obligación, abundarían los teatros de habilidades superiores (*Ibid.*, págs. 59-60).

El problema viene a ser una preocupación cada vez más apremiante de los neoclásicos por su insistencia en la verosimilitud y por la importancia cedida a la tragedia y al nuevo género, la comedia lacrimosa o la tragedia urbana.

Pero la cuestión no iba a resolverse fácilmente. Un espectador de la época recuerda en sus memorias al reputado Antonio Robles en el papel de Aristóteles en *El maestro de Alejandro* de Fernando de Zárate (siglo XVII; ¿Antonio Enríquez Gómez?)³³. Al representar al Estagiritas, Robles, vestido con casaca bordada, medias de seda y peluca empolvada al estilo de la Corte de Luis XVI, tosía

³² La memoria de la genial actriz Adrienne Lecouvreur (1692-1730) se conserva en el drama *Adrienne Lecouvreur* (1849) de Eugène Scribe y Ernest-Wilfrid Legouvé, y en la ópera *Adriana Lecouvreur* (1902) de Francesco Cilea (poema de A. Colautti).

³³ Barrera y Leirado, 1969, quiso demostrar en los artículos sobre Fernando de Zárate (págs. 506-508) y Antonio Enríquez Gómez (págs. 134-142) que son dos personas distintas. El *Índice último* de 1790 tiene entradas diferentes; en la de Zárate se dice que éste «es Antonio Henríquez Gómez» (pág. 288); pero la entrada de Henríquez Gómez (pág. 127) no hace referencia a Zárate. Por otra parte, I. S. Révah, «Un pamphlet contre l'Inquisition de Antonio Enríquez-Gomes», *Revue d'Études Juives*, 1^{re} série, I/CXXI (1962), págs. 81-168, quiere demostrar que Zárate y Enríquez Gómez son una misma persona.

cinco o seis veces, escupiendo o sonándose las narices con el pañuelo. Luego ajustaba el sombrero emplumado, se ponía unos guantes de hilo y cambiando el bastón de una mano para la otra, emprendía su exordio.

Al enérgico peruano le tocaba buscar remedio a problema de tan larga duración. En 1769, menos de dos años después de llegar a Sevilla, en una casa del barrio de Santa Cruz se instaló una especie de seminario para chicas pobres que quisieran dedicarse al teatro, y se abrió otra casa para jóvenes varones. Encargado de su instrucción en el arte de representar y declamar fue el actor francés Louis Reynaud, a quien nombró Olavide además su director de teatro en Sevilla. La carrera atrae a jóvenes de buena familia también y hay constancia de una novicia que abandona el convento para entrar en el colegio de cómicos (Aguilar Piñal, 1974, pág. 92; Défourneaux, 1959, pág. 283). No fueron muchos los alumnos —cuatro mujeres y seis hombres en un principio— pero suficientes para componer una compañía, «lo bastante para ejecutar la mayor parte de piezas», según Olavide, que sigue describiendo la vida y enseñanza de los dos grupos:

Cada gremio con una persona de juicio y probidad que cuidase de arreglar su conducta. Allí se les dieron dos maestros de leer y escribir, de baile y declamación. Allí se les hacía vestir y peinar todos los días y, en fin, se les suministraba cuanto era necesario para su manutención, tan decente como correspondía a gentes infelices que se destinaban para presentarse en el público con dignidad. Luego que estuvieron en estado de ejecutar sus primeros ensayos, ajusté yo con un empresario que tiene el teatro de Sevilla que él recibiera el producto de sus representaciones, obligándose a dar a cada uno un tanto diario para vivir (*cit.* en Aguilar Piñal, 1974, pág. 95).

Los alumnos tenían un defecto notable: la pronunciación sevillana ceceante y poco exacta de algunos de ellos. Como el director, Reynaud, era francés, no llegaron a corregirse hasta mucho después (*Ibid.*, pág. 94).

Al saberse en la Corte de la escuela de arte dramático, el ministro de Estado Jerónimo Grimaldi (1720-1786) determinó traer esta primera promoción a la Corte para formar la nueva compañía de teatro destinada a representar en los Reales Sitios. Aunque Olavide estimaba que la invitación llegaba antes de tiempo, cumplió con los deseos del ministro. «Recelo que yendo ahora a Madrid no estudien ni adelanten más», escribe a Grimaldi (*Ibid.*, pág. 96); pero a los noveles actores les hace aprender *Eugenia* de Beaumarchais, traducida por el director Reynaud, y *La escocesa* de Voltaire en versión probablemente de Iriarte (Aguilar Piñal, 1974, pág. 95; Cotarelo, 1899, pág. 265)³⁴.

³⁴ Como explica Dowling, 1990, el argumento de *Eugenia* es un caso en que la vida imita al arte. Beaumarchais publicó la primera edición de la comedia en 1762. El lance entre él, su hermana María Luisa y Clavijo y Fajardo, que tiene algún parecido con la acción de *Eugenia*, ocurrió en mayo de 1764. Es curioso que en 1770, al llegar de Sevilla a Aranjuez la compañía que iba a ser la de los Sitios Reales, ya formara parte de su repertorio esta pizca, y que pronto Clavijo y Fajardo fuera llamado a ser el director de la compañía.

La versión de *Eugenia* hecha por Ramón de la Cruz es posterior; fue estrenada en el

Dispone Grimaldi que la compañía, aumentada hasta un total de nueve varones y cinco mujeres, más el director Reynaud, se ponga en marcha para llegar a Aranjuez entre el 24 y el 28 de abril de 1770. Bernardo de Iriarte está encargado por Grimaldi de atender a los trámites. Salen actores, familiares y criados —28 personas en total con 23 baúles y 4 cajones— ocupando 14 calesas. De primera actriz en lo trágico y lo cómico iba María Bermejo, de entre quince y dieciséis años, casada con el segundo galán, Francisco Mouton, y acompañada por su padre y su criado. Durante los siete años que existió la compañía, «la Bermeja» llegaría a ser el ídolo de los galoclásicos, como dice Cotarelo y Mori (1899, pág. 482), y después seguiría trabajando en los teatros de Cádiz y Madrid. Aquel abril de 1770, los actores y sus acompañantes llegaron a Aranjuez y representaron *Eugenia* en seguida. Poco después, el 26 de junio, Reynaud fue sustituido por José Clavijo y Fajardo, antiguo autor de *El Pensador*, como director de la compañía de los Reales Sitios. Con un público culto y fijo de oficiales y empleados que se movían entre Madrid y los varios Sitios, la compañía viene a ser, hasta que fue suprimida en 1777, una importante arma en la campaña para imponer las ideas avanzadas de los reformadores y la nueva estética de los neoclásicos.

6.3.3. El problema del repertorio: la solución francesa y las refundiciones

Los ilustrados neoclásicos reconocían que su campaña corría peligro de fracasar por la escasez de piezas escritas «con todo el rigor del arte». La demanda de los teatros madrileños y provinciales exigía un número elevado de piezas en el caudal de las compañías ya que la serie de representaciones de una pieza solía ser de corta duración. Los actores y los «autores» de compañías podían contar con piezas nuevas, con las comedias antiguas —un caudal enorme, por cierto—, o podían buscar traducciones o versiones de obras extranjeras. Y ¿por qué no? El teatro español, que tanto había contribuido al teatro francés, podía muy bien reclamar esa deuda del pasado vertiendo al español obras que ofrecían un estilo europeo nuevo. El movimiento, que había sido ocasional en el xvii y en la primera mitad del xviii, llegó a ser la política oficial del Gobierno en la segunda parte del siglo. Hace años que el investigador norteamericano Charles B. Qualia publicó una serie de artículos en que detalló el progreso de este fenómeno, haciendo hincapié en la presentación en España del teatro de Corneille, Racine, Voltaire y varios escritores menores.

Qualia (1933) sostiene que Corneille gozaba de más autoridad que popularidad. Montiano, en su primer *Discurso*, antepuesto a *Virginia*, justifica el abandono de los coros citando al «gran Corneille» porque «aunque otros hábiles mo-

teatro de la Cruz el 17 de junio de 1772, según Cotarelo, 1899, pág. 267. Se puede leer en Cruz, 1787, III, pág. 235-402. Según Cotarelo, 1899, pág. 265, la versión de *La escocesa* de Voltaire, en prosa de Iriarte, representada en los Reales Sitios, fue impresa ya en Madrid, Imprenta Real, 1769. Véase también Cotarelo, 1897a, págs. 70-72. La versión de Cruz fue estrenada el 21 de junio de 1771 en el teatro del Príncipe por la compañía, única aquella temporada, de Manuel Martínez. Se imprimió por segunda vez en Barcelona, Viuda de Pi-ferrer, hacia 1790.

dermos los conservan, me debe más aceptación aquel insigne maestro en la facultad» (1750, págs. 114-115). En su «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán» (1989, págs. 107-110), Russell P. Sebold encontró que, aparte los antiguos (Aristóteles, Horacio, Quintiliano) y los italianos (Paolo Beni y Muratori), sólo el P. Le Bossu, autor de un tratado sobre el poema épico, se nombra más veces que Racine en la *Poética* de 1737.

Aunque Menéndez Pelayo dice (1940, III, pág. 192) que en Lima y antes de 1710 se representó una «imitación» de *Rodogune* (1644-1645), la primera versión de Corneille en español de que tenemos noticia fija es la de Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan, fechada en 1713. Eligió *Cinna* (1640), en que el afán de venganza de Emilia lleva a su joven amante Cinna a promover una conjuración contra el emperador Augusto; en el desenlace éste demuestra clemencia para con sus súbditos. El marqués trabajaba en una versión del *Polyeucte* (¿1641-1642?) al fenecer en 1736 (Qualia, 1933, págs. 24-25)³⁵.

El próximo en «atacar» la obra de Corneille fue el sacerdote Tomás de Añorbe y Corregel (m. 1741), con funestos resultados, según los contemporáneos. Se le ocurrió «imitar» el *Cinna*, cambiando el nombre del protagonista, y publicando la obra con el título de *El Paulino. Tragedia nueva, a la moda francesa, con todo el rigor del arte, en imitación del Cinna de Pedro Cornelio* (Madrid, s. i., 1740). Paulino es el favorito del emperador Teodosio y de la emperatriz. El emperador regala a su mujer una manzana que ella da a Paulino, estando éste enfermo. Celoso, el emperador hace matar a Paulino y envía a su mujer al exilio. «L'histoire est bouffonne», escribe Paul Mérimée (1983, pág. 176). Opinaban igual los críticos del XVIII. Luis José Velázquez (1754, pág. 122) escribió que «*El Paulino* tan lejos está de ser tragedia que con más razón pudiera llamarse entremés de la tragedia misma». Montiano desdeñaba comentarla: «yo no me hallo en ánimo de malgastar el tiempo» (1750, pág. 63).

En verdad, Corneille tuvo poca suerte con sus traductores, aunque con los intérpretes sí, porque María Bermejo representó el papel de Paulina en una versión de *Polyeucte*, de traductor desconocido, hecha hacia 1777 para la compañía de los Reales Sitios (Qualia, 1933, págs. 25, 29). Era natural que los españoles se interesaran por *Le Cid* (1637) y hay al menos tres versiones, incluso una que la funde con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (Qualia, 1933, págs. 23-28)³⁶.

³⁵ Qualia (pág. 25, n. 17) insinúa que el ms. «Polyeuctes», núm. 16.167 de la BN, de letra del XVIII, que queda sin terminar y «con numerosas enmiendas, al parecer, de mano del autor», podría ser del marqués de San Juan (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2.^a ed., Madrid, Blass, 1934, I, pág. 440, núm. 2.915). Barrera y Leirado, 1969, pág. 365, califica la versión del *Cinna* de «apreciable traducción en diversidad de metros. Consta de más de tres mil versos» (pág. 365). En cuanto al *Cinna*, Lafarga confirma de esta forma la existencia de una edición de 1713, que no ha visto: en la edición de 1731 hay una censura de 1713 y licencia de 1731 para la reimpresión (1983, pág. 72, núms. 125-126).

³⁶ Lafarga cita algunas traducciones tardías de obras de Corneille: *Le Cid* / *El Cid*, versión de Tomás García Suelto (1803, pág. 72, núm. 124); *Horace* / *Camila*, versión de Dionisio Solís (1828, pág. 62, núm. 94); *Le menteur* / *El embustero engañado*, versión de Luis Moncín (s. a., pág. 102, núm. 102). John Dowling (1959) demuestra el prestigio de que gozaba Corneille en España.

La bibliografía de Francisco Lafarga (1983) confirma el estudio de Qualia (1939b). Siete al menos son las tragedias de Racine vertidas al español en el XVIII. *El sacrificio de Ifigenia*, adaptada por José de Cañizares (1676-1750) de *Iphigénie en Aulide* (1674) hacia 1715, parece ser la primera. Es una de las curiosidades del siglo y del teatro de Cañizares que más tarde tuviera esta pieza primera y segunda partes (Lafarga, 1983, núms. 561-562). Al volver Luzán de París pudo dar noticia en las *Memorias literarias de París* de la vigencia que seguía teniendo Racine en la escena francesa: «en la poesía dramática los franceses han logrado de un siglo a esta parte ventajas muy notorias [...] Los votos de la nación se han unido a favor de Racine» (1751a, págs. 73-74). Por los años 1750 tenemos la primera serie de versiones, empezando por *Británico* (1752) traducido por Juan de Trigueros (tío de Cándido María) bajo el seudónimo y anagrama de Saturio Iguren. Sigue *Atalía* (1754) traducida por Eugenio de Llaguno y Amírola, el que para 1789 iba a preparar la segunda edición de la *Poética* de Luzán. A finales de la década (1759), dispone la poetisa Margarita Hickey su versión de *Andrómaca*, que no se publica hasta años después. Sugiere en la portada, con nota satírica, que si llega a representarse se le ponga, «siguiendo el estilo del país», el título *Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas al amor de gloria y fama*, «en contraposición del de otra *Andrómaca* muy defectuosa que se presenta frecuentemente en esta Corte con el sabio [título] de *Al amor de madre no hay afecto que le iguale*» (Lafarga, 1983, núm. 43). La referencia es a una adaptación de José Cumplido (seudónimo de Pedro de Silva) en tres jornadas y con gracioso. Luego, en 1764, publica Silva una nueva versión titulada *El Astianacte*, con el mismo subtítulo (Lafarga, *op. cit.*, núm. 52). Según su prólogo ha quitado el papel del gracioso «y otras partes bien que no sustanciales que se debieron [...] al gusto de los cómicos y comodidad de la representación» (Qualia, 1939b, pág. 1066). Por los años 1760 hay otra tanda de versiones. Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina-Sidonia, publica una nueva traducción de *Iphigénie* y Jovellanos también se ejercita vertiéndola al castellano. Pablo de Olavide, dando ejemplo a sus contertulios, traduce *Mithridate* (1673) y *Phèdre* (1677). Todas estas obras, más una versión de *Esther* (1689), de traductor desconocido, salieron en sucesivas ediciones durante el resto del siglo³⁷.

A pesar de la prohibición inquisitorial fulminada en 1762 contra las obras de Voltaire, su teatro sigue penetrando en España, a veces en múltiples versiones, aunque los editores normalmente omiten el nombre de Voltaire y con frecuencia el del traductor. El estudio de Qualia (1939a), y las bibliografías de Lafarga (1982, 1988) corroboran la gran atracción que ejercía Voltaire entre el público español de la época, sean espectadores o sean lectores. Los traductores son algunas de las figuras más destacadas de la época. Tomás de Iriarte y Ramón de la Cruz hicieron sendas versiones de *L'Écossaise* (1760), comedia sentimental en un acto y en prosa, que los dos alargaron a cinco actos, Iriarte en prosa y Cruz en

³⁷ Lafarga, además de los núms. 254-255, incluye (núm. 392) el *Mardoqueo* (1791) de Juan Clímaco Salazar como «imitación». Es justa la inclusión, pero hay que tomar en cuenta que Salazar, aparte la versión del Antiguo Testamento, también conocía la comedia de Lope *La bella Ester*, y posiblemente *Amán y Mardoqueo* de Felipe Godínez, según Fabbri. Véase Dowling, 1988, págs. 189-202.

verso. El *Brutus* (1730) —nótese el parentesco del asunto con la *Lucrecia* de Moratín—, vertido al español por Benjamín de Jacob García, se publicó en Amsterdam en 1758 (Lafarga, 1983, núm. 82). Hay una versión manuscrita de José Viera y Clavijo, primo de José Clavijo y Fajardo. Años más tarde (1805), el conde de Teba, hijo de la ilustrada condesa de Montijo y revolucionario cuando la deposición de Manuel Godoy en 1808, traduce la tragedia que no se publica hasta otra época revolucionaria, con ediciones en 1820 y 1822. Hacia 1759, cuando Margarita Hickey traducía *Andrómaca* de Racine, también hacía la poetisa una versión de *Zaïre* (1732) en versos alejandrinos; más tarde crea otra en versos de romance (Qualia, 1939a). *Zaïre* resulta ser la obra volteriana más popular en esta época. Juan Francisco del Postigo, «vecino de Cádiz», se adelanta en 1765, tres años después del conocido edicto, con una versión titulada *Combates de amor y ley*, sin el nombre de Voltaire y con el seudónimo de Fernando de Jugaccís Pilotos (Lafarga, 1983, núm. 134). Hay una nueva versión en 1768, y después, Olavide surte el mercado durante algunos años con al menos seis ediciones de su *Zayda*. Igualmente popular es *La fe triunfante del amor y cetro*, versión de Vicente García de la Huerta. Como antídoto a la *Zaira*-manía, ofreció Ramón de la Cruz en 1776 su parodia, *Zara*, «tragedia en menos de un acto» (Cotarelo, 1899, pág. 432).

Después de *Zaïre*, es *Tancrède* (1760) la obra que goza de más aceptación. En la versión de Bernardo de Iriarte, representada en 1765 en las fiestas del embajador de Francia en honor del matrimonio del príncipe de Asturias y la princesa de Parma, hay al menos cuatro ediciones. De interés especial es la versión de *La Mort de César* (1731) de Mariano Luis de Urquijo, publicada en 1791 con el nombre de Voltaire y del traductor en la portada, y con un discurso «sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidades de su reforma» (*La muerte de César. Tragedia francesa de Mr. de Voltaire...*, Madrid, Blas Román, 1791). También en estos años hay versiones de *Olimpie* por Olavide, de *Mérope* por José Antonio Porcel, de *L'Orphelin de la Chine* por Tomás de Iriarte y de *Sémiramis* por Gaspar Zavala y Zamora.

Siguiendo el sendero de las obras de los grandes escritores franceses, viene un tropel de «tragedias francesas decadentes», así denominadas por Qualia (1943). Ya hemos visto cómo la *Hipermenestra* de Lemierre en versión de Olavide, representada por grandes actrices como María Ladvenant y María Bermejo, sirvió los propósitos de neoclásicos e ilustrados; según Qualia, era también un éxito de taquilla durante muchos años (1943, pág. 151). De resultado igualmente feliz fue *Zelmire* (1762), de Pierre-Laurent Buirette, conocido como Dormont de Belloy (1727-1775) en versión de Olavide. Se nota la penetración del sentimentalismo en esta crítica del *Memorial Literario* de septiembre de 1785: «agrada en nuestro teatro por la maravillosa piedad de una hija para con su padre, el contraste de los efectos que resultan de las varias mutaciones de la fortuna de los personajes y propiedad de los caracteres» (Qualia, 1943, pág. 150). Asimismo, el éxito se debía al esfuerzo de otra actriz extraordinaria, María del Rosario Fernández, «la Tirana» (véase Cotarelo, 1897b, págs. 131, 168). Belloy es autor de una tragedia, *Le Siège de Calais* (1765), que tuvo éxito sin par en Francia, donde fue representada en todas las guarniciones del país. En España, su efecto fue contraproducente para los neoclásicos. La tradujo Luciano Francisco Comella, contribuyendo a la populari-

dad de un subgénero detestado por los neoclásicos, el «drama heroico» o la «comedia de teatro». Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* (1792) hace una parodia de ella con su drama ficticio *El gran cerco de Viena*. Más suerte tuvieron los neoclásicos con una obra de Crébillon padre (1674-1762). La versión de su *Électre* es anónima, pero se sabe que el «corrector» para los teatros de Madrid fue Cándido María Trigueros. En la opinión de Qualia, es un caso en que la versión española es superior a la francesa porque el traductor ha eliminado ciertos lances no esenciales (*op. cit.*, págs. 153-154). El público, en especial los aficionados de María Bermejo, que hacía el papel de Electra, recibió con aplauso las representaciones que duraron nueve días en septiembre de 1788.

Otras obras de autores menores entraron en el repertorio español. Ramón de la Cruz se aprovechó de *Tamerlan ou la mort de Bajazet* de Jacques (Nicolas) Pradon (1644-1698) para crear su tragedia en tres actos *Bayaceto* (1769), pero el resultado, una buena «comedia de bastidores», no contribuyó al efecto que deseaban los neoclásicos. Contraproducente también sería una versión de una tragedia coetánea de Edmé Louis Billardon de Sauvigny, *Hirza, ou les Illinois* (1767). El traductor, Juan de Dios del Pech, dio a su versión de esta obra sobre los indios de Norteamérica el título retrógrado de *Religión, patria y honor triunfan del más ciego amor* (1786), demostrando cuán fácil sería que los neoclásicos perdieran las escaramuzas en la gran batalla que se acercaba.

Blas Nasarre se acercó a la idea, sin abrazarla definitivamente, de arreglar las comedias antiguas para hacerlas conformar con las reglas del arte. En el «Prólogo» al teatro de Cervantes se refiere a una breve antología de selecciones del teatro español (1738) publicada por Louis-Adrien Duperron de Castera (1705-1752). Herido Nasarre por el desprecio que muestra Duperron hacia el teatro español, quiere defender a su nación, aunque tiene que confesar que el francés tiene cierta razón. «Las comedias extractadas son de las reprendidas por nuestros buenos autores.» Nasarre se consuela: «No negaremos que son justas las notas y reprensiones que se ponen a estas comedias, pero negaremos que estas comedias, por más aplaudidas que hayan sido del vulgo, sean las que la nación tenga por buenas» (1749, pág. 22). No obstante, movido por su patriotismo, recuerda los modelos de que se han aprovechado los franceses: Guillén de Castro, Francisco de Rojas, Antonio de Solís, Agustín Moreto y «otros que guardaron la moderación que pide el estilo de las comedias» (*Ibid.*, pág. 34). Sigue afirmando:

Tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral, con maraña y enredo verosímil, con las Unidades tan apetecidas y decantadas, con dicción hermosa y correspondiente, y que agradan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos, y que quitan el sobrecejo a los Catones, purgando con gracia y risa los vicios de todos; pero no hay que buscar estas comedias entre las de Lope de Vega ni las de Don Pedro Calderón, ni de otros que los imitaron (pág. 36).

Nasarre nombra autores y obras, pero no llega a dar el próximo paso, o sea, aconsejar que se adapten las comedias antiguas al gusto moderno. Esta idea se reservaba para su amigo y compañero en la Academia del Buen Gusto, Agustín de Montiano y Luyando. Éste también recuerda en el *Discurso sobre las trage-*

dias españolas de 1750 el desprecio que Duperron manifiesta por el teatro español. Combate el error en que había incurrido el francés citando tragedias en lengua española. Este ejercicio le lleva a reflejar que del gran caudal —más de 4.000 según el inventario de Francisco Medel de 1735— muchas obras «no son en realidad comedias, por las pesadumbres, agravios, desagrvios, desmentimientos [¿contrariedades?], desafíos, cuchilladas y muertes de que están sembradas; ni tragedias por la graciosidad y bajeza de las personas, desaliento de las sentencias, elección vulgar en las expresiones, y fines siempre alegres con que las visten» (1750, pág. 69). De ahí concluye: «Es cierto que las piezas de esta clase con pocos retoques quedarían corrientes, o por mejor decir, menos defectuosas y que fueran más útiles que las innumerables a que asistimos y en que no hallamos el menor fruto» (*Ibíd.*, pág. 70). La dirección hacia las refundiciones está claramente marcada.

Ahora bien, los cómicos en todas épocas y en todas partes han refundido las obras cuando las han montado de nuevo, igual que los poetas han «refundido» las obras al verterlas a otra lengua. Adaptar el teatro de una época anterior a los gustos actuales ha sido y es un ejercicio útil que renueva y restaura el repertorio. Aunque los eruditos miran de reojo intervenciones en la pureza de un texto, al ideólogo neoclásico que no es erudito, este acto renovador podría llenarle de satisfacción. Cumpliría con sus principios estéticos al mismo tiempo que daría al público el gozo de disfrutar de historias y personajes familiares. El ilustrado, por otra parte, podría sentirse defraudado. Las historias familiares podrían o no podrían adaptarse a las ideas avanzadas del día. Sea como sea, el concepto seguía en pie. Clavijo y Fajardo lo expresa en *El Pensador* en 1762 (II, pág. 315). Dos lustros después, Tomás Sebastián y Latre inaugura la nueva práctica y la nueva política al publicar su *Ensayo sobre el teatro español* con refundiciones de dos comedias: *El parecido en la corte* de Moreto y, convertida en tragedia, *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla.

Sempere y Guarinos, en su crítica de *Progne y Filomena*, explica cómo Sebastián y Latre hace «de una malísima comedia, una buena tragedia» (1969, V, pág. 120). Por ejemplo, el refundidor ha eliminado dos escenas en que los graciosos Juanete y Chilindrón «se chasquean mutuamente». Chilindrón deja para el goloso Juanete «un vaso de conserva de membrillo, preparada con ciertos purgantes». En una entrevista con el rey, Juan quiere irse y es detenido por el monarca, que le dice a Chilindrón: «por Juanete iréis a hacer / esta diligencia suya» (*Ibíd.*, pág. 122); a lo que replica Juanete: «Señor, mirad ¡ay de mí! / que si no lo hago yo, / no puede hacerlo por mí» (pág. 122). Quitar tales vulgaridades era tan fundamental como observar las Unidades o alcanzar la verosimilitud. Sempere señala que los cambios de Sebastián son más profundos: «ha variado enteramente la trama de la fábula, disponiéndola de un modo más natural, más verosímil y menos horroroso», y concluye que «el estilo [es] noble y conveniente a la naturaleza de la acción» (págs. 123-124). Después de reseñar la versión de *El parecido en la corte*, sin embargo, llega a la conclusión de que las refundiciones no valen la pena:

El proyecto de corregir nuestras malísimas comedias es efecto de la esclavitud literaria con que muchos miran las obras de los mayores, sólo porque nacie-

ron antes; y del injurioso concepto de la edad presente, en la cual se cree falsamente que no hay ingenios tan vastos y extraordinarios como los que admiran, sin fundamento, en las pasadas. Quien se ocupe en corregir nuestro teatro antiguo tendrá acaso más dificultades que vencer que si trabajara sobre asuntos nuevos, y carecerá de la gloria de ser original (*Ibíd.*, pág. 126).

Sea como fuere, el público español debía a un célebre refundidor, Cándido María Trigueros (1736-1798), un renovado conocimiento del teatro de Lope de Vega a través de refundiciones en *El anzuelo de Fenisa* (*La buscona*), *La esclava de su galán* (*La esclavizada*), *La dama melindrosa* (*La melindrosa*), *La moza del cántaro* y *El mejor alcalde el rey*. La penúltima fue durante años un verdadero exitazo. Por cierto, la más famosa de las refundiciones de Trigueros, y la primera representada, *La Estrella de Sevilla*, ya no se atribuye a Lope³⁸. Trabajaba en ellas Trigueros por los años 1784 y 1785 mientras vivía entre Carmona y Sevilla.

Este beneficiado de la iglesia de San Bartolomé en Carmona —nacido un año antes de la publicación de la *Poética* de Luzán— había vivido de joven en Madrid con sus padres y «bajo el amparo literario de su tío don Juan Trigueros», el traductor del *Británico* de Racine, como hace constar Francisco Aguilar Piñal (1987, pág. 176). Coincidió con los ataques de Moratín padre y Clavijo y Fajardo al teatro tradicional y los autos sacramentales. Él mismo escribe para el teatro y ve representada su tragedia *La Necepsis* por María Ladvenant en el papel de la princesa del Bajo Egipto, «la buena esposa y mejor hija», del subtítulo. Además, una comedia suya, *El mísero y el pedante*, «la primera comedia de gusto neoclásico», según Aguilar Piñal, le hace «autor conocido a sus veintisiete años en el mundillo teatral de los coliseos madrileños» (*Ibíd.*, págs. 176, 189). De vuelta en Andalucía, cuando podía ausentarse de su beneficio en Carmona, solía frecuentar la tertulia que presidía Olavide en los salones del Alcázar de Sevilla. De esta forma, a partir de 1767, alternaba con Jovellanos, Ceán Bermúdez y muchos otros de la nobleza y la intelectualidad de la capital hispalense.

³⁸ Hasta 1920 se daba por supuesto que Lope de Vega era autor de *La Estrella de Sevilla*. Aunque Lope no la nombra en la lista de *El peregrino en su patria* ni la incluye en las colecciones impresas de sus comedias, en el único texto conocido hasta 1920 —una suelta de 2.503 versos— se encuentran éstos al final: «Esta tragedia os consagra / Lope, dando a *La Estrella / de Sevilla* eterna fama...»

Fue ésta la versión que utilizó Trigueros para su refundición. En 1920, R. Foulché-Delbosc publicó en *Revue Hispanique* XLVIII, págs. 495-678, una versión de 3.029 versos de una desglosada de un libro, hasta ahora no identificado, pero impreso antes de 1634 y después de 1625. El erudito francés pone en tela de juicio la paternidad de Lope. Siguieron muchos estudios en pro y en contra, pero desde la publicación de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's «Comedias»*, Nueva York, Modern Language Association, 1940, en que se encontrará una amplia bibliografía, se ha generalizado su conclusión sobre *La Estrella de Sevilla*: «The plausible assumption is that he did not write it» (págs. 284-285). La bibliografía sobre la paternidad y la fecha sigue siendo abundante, naturalmente, pero no corresponde a este lugar.

Es curioso que Hartzenbusch, quien publicó el texto de la suelta en BAE XXIV, págs. 137-153, refundiera la refundición de Trigueros.

Trigueros toma parte activa en el proyecto de escribir piezas arregladas, y pasada aquella época, es ya un escritor dramático experimentado cuando emprende las refundiciones lopescas que le dieron fama, desgraciadamente póstuma. Porque al volver a Madrid en 1785 como bibliotecario segundo en los Reales Estudios de San Isidro —nombre del antiguo Colegio Imperial después de la expulsión de los jesuitas— encontró una muralla en la censura gubernamental. Le tocó la censura civil al distinguido catedrático de poética en los Reales Estudios, Ignacio López de Ayala (1747-1789), autor de *Numancia destruida* (publicada en 1775, estrenada en 1778) y no le gustó la refundición. Le criticó el consonante de los versos, le reprochó el carácter del rey don Sancho el Bravo y su creación de los otros principales y encontró «las peripecias [...] lánguidas, simples y [...] de poca virtud para excitar los grandes efectos que requiere la tragedia» (*cit.* en Aguilar Piñal, 1987, pág. 238). El resultado fue que la pieza no se estrenó hasta doce años después, en 1800, fenecidos tanto el censor como el refundidor. Resultó ser uno de los grandes éxitos de la década.

En la «Advertencia» de la edición impresa, *Sancho Ortiz de las Roelas, tragedia arreglada por don Cándido María Trigueros...* (Madrid, Sancha, 1800), el refundidor escribe que la obra es «un drama que presenta una acción grande y sublime»; por eso es una tragedia aunque presenta una «feliz catástrofe» (1800, pág. 3). «La acción [...] es una y sencilla, pero llena de aquel no sé qué maravilloso que entretiene, encanta y embelesa al mismo tiempo que mueve e instruye» (*Ibid.*, pág. 5). En el «prólogo oculto» (pág. 7), frase que denota la exposición, el rey cuenta cómo experimentó un flechazo de amor al encontrar a doña Estrella Tabera. A su confidente Arias —tipo servicial y siniestro— cita las famosas palabras de Estrella ante su «furor loco»: «Soy / para esposa vuestra, poco; / para dama vuestra, mucho» (pág. 15). A su leal vasallo, don Sancho Ortiz de las Roelas, enamorado de Estrella, el rey le encarga la muerte del hermano de ella. En la resolución de esta fábula se compromete el interés de un público que ya había llorado ante el desenlace de *El viejo y la niña*. Desgraciadamente, en esta pieza una muerte ha ocurrido: don Sancho mata al que iba a ser su yerno, don Bustos: «mi hermano por mí está yerto; / soy el Caín de Sevilla» (pág. 46). El rey le envía a luchar con los moros: «Id, Don Sancho, a la frontera / de la arrogante Granada» (pág. 111). Confiesa su propia culpa y destierra al lisonjero consejero Arias. Mientras se derramaban lágrimas en palcos y cazuela, y seguramente caían de ojos varoniles también, Estrella se arrodilla ante el rey: «permitid / que sola y desamparada / en la lobreguez de un claustro, / mientras viviere encerrada / me castigue de querer / bien al que a Bustos matara» (pág. 114).

Trigueros —que había vivido los años 1770 cuando se vieron nacer el sentimentalismo, la sensibilidad, el «primer Romanticismo» de Jovellanos y de Cadalso había tomado parte en ese movimiento con su drama tierno *Cándida, o El precipitado* (hacia 1773-1774), que estudia Russell P. Sebold (1973, págs. 669-692). En la obra de un autor del siglo áureo, que Trigueros suponía fuera Lope de Vega, consiguió distinguir, y entonces destacar en su refundición, un espíritu que estaba en consonancia con el ánimo de una edad ya en perspectiva. Lo reconoció Marcelino Menéndez Pelayo (1923, IV, pág. 217) al declarar: «Con *Sancho Ortiz de las Roelas*, refundición que tiene muchas cosas originales y nada despreciables, [Trigueros] dio y ganó la primera batalla romántica treinta años antes del Romanticismo.»

6.4

La gran batalla de fin de siglo

6.4.1. Los Reales Estudios de San Isidro. El círculo de Leandro Moratín y el ataque a García de la Huerta

Al empezar la década de los años 1780, muere Nicolás Moratín, aún joven, y pierde la tertulia de la Fonda de San Sebastián a su miembro más puntual. Pablo de Olavide, procesado en un autillo y condenado por la Inquisición, había huido a Francia. No iba a intervenir más en la historia del teatro español. A juzgar por los carteles de la década, si las comedias antiguas no se representaban con tanta frecuencia como antes, ocupaba su lugar el teatro barroquizante de las comedias heroicas o «de bastidores». En temporadas festivas, la comedia de magia continuaba en auge. Veinte años después de sus primeros estrenos, el sainetero Ramón de la Cruz, objeto del menosprecio de Moratín padre y su círculo, seguía sin rival en el género, proyectando en la escena a majos y petimetres que servían de modelos a un público fiel. Entre otros muchos escritores cuya obra dominaba la escena española se contaban Manuel Fermín de Laviano, Antonio Valladares y Sotomayor, el actor Luis Moncín y la «bestia negra» de Moratín hijo, Luciano Francisco Comella. La batalla estética que iba a liberar el teatro español del modo barroco y de la ideología contrarreformista todavía no se había ganado.

Por otra parte, hay indicaciones de que en la misma época los neoclásicos ilustrados cuentan con victorias importantes. Al final de la década, en 1789, después de medio siglo, apareció una nueva edición de la *Poética* «corregida y aumentada por su mismo autor», según la portada, preparada a base de notas y papeles que dejó Luzán, y supervisada por un discípulo suyo, don Eugenio de Llaguno y Amírola, literato, académico de la Historia y oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal³⁹.

Además, con la expulsión de los jesuitas los neoclásicos ilustrados se habían posesionado de las cátedras más importantes del antiguo Colegio Imperial, ahora denominado Reales Estudios de San Isidro. Entre los nuevos profesores, el tragediógrafo Ignacio López de Ayala ocupaba la de *Poética*, enseñando a

³⁹ Gabriela Makowiecka, 1973, en un extenso aparte, «Las dos ediciones de la *Poética* en el siglo XVIII, un caso intrincado» (págs. 151-207), estudia la intervención del hijo, Juan Ignacio de Luzán, y de Llaguno y Amírola. Observa que Llaguno admite su intervención personal en las obras de otros escritores «y no vacila en suprimir rasgos de la personalidad ajena» (pág. 207). Por eso, propone esta cauta conclusión: «Algo parecido puede ocurrir en el caso de la *Poética* de Luzán, con el agravante de que, además de suprimir algunas cosas, Llaguno alteró el texto, añadiendo varias opiniones suyas» (pág. 107). De ser así, la edición de 1789 representaría el Neoclasicismo de Luzán puesto al día por un neoclásico maduro después de medio siglo de discusión.

los jóvenes y ejerciendo la censura gubernamental⁴⁰. Al morir, le sucedió Santos Díez González, que pronto iba a publicar sus *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793, para uso de los mismos Estudios Reales; o sea que ya no hay ediciones del «Rengifo»: un neoclásico ilustrado es autor del libro de texto en que van a beber los poetas de la próxima generación. Madrid, aunque no es el ombligo del mundo, posee un abanico de revistas y periódicos más desplegado que en la época de *El Pensador*, y pululan en ellos noticias teatrales. En el famoso concurso de 1784, para celebrar el nacimiento de los príncipes gemelos, gana el premio de teatro Cándido María Trigueros con *Los menestrales*, una pieza de tema francamente social y moral.

Claro que no todo iba viento en popa. La compañía teatral de los Reales Sitios no pudo sobrevivir a la partida del conde de Aranda para ser embajador en París. La escuela sevillana de declamación, fundada por Olavide, desapareció con él. Los ministros de Carlos III, menguado su interés por el teatro como instrumento político, iban envejeciendo como el mismo monarca, a quien le importaba más la caza que el teatro. Había en Madrid los tres teatros que existían desde principios del siglo. El Príncipe y el de la Cruz se habían reconstruido hacía cuarenta años, y aunque el Príncipe se había adecentado en 1767 para los bailes con que el conde de Aranda quería animar la vida social de la Corte, los «coliseos» eran edificios anticuados. El de los Caños del Peral había sido antes de teatro una lavandería, y aunque mejorado en los años ochenta para recibir una nueva compañía de ópera italiana, nunca había superado sus humildes principios. Por otra parte, los actores que están en activo durante los últimos años del siglo son, según el testimonio de la época, de los mejores que han representado en España. Si muchos preferían las antiguas comedias y manifestaban un estilo declamatorio anticuado, otros procuraban mejorar su arte. En cuanto al cartel, sin embargo, Leandro Moratín caracterizaba el avance como mínimo en un escrito dirigido a su amigo italiano Pedro Napoli Signorelli, quien en 1787 revisaba su historia de los teatros antiguos y modernos:

La distribución actual de las representaciones diarias es la misma que Vd. ha conocido siempre, a excepción de los entremeses, que ya se han desterrado del teatro, y a decir verdad, nada se ha perdido en perderlos. Al concluirse la primera jornada de la comedia, se canta una tonadilla; sigue la jornada segunda, y a ésta un sainete; acabado el sainete, se canta otra tonadilla; y después concluye el espectáculo con la tercera jornada. No hay para qué ponderar la distracción, la discordancia, la falta de unidad e interés, y el embrollo que resulta de esta mezcla exótica, porque fácilmente puede inferirse⁴¹.

⁴⁰ José Simón Díaz, 1959, dedica el tomo II a los Reales Estudios de San Isidro, y estudia a López de Ayala, especialmente en las págs. 30-31, 59-62, 88-90, 95-97. Tenemos ediciones modernas de su teatro: 1971 y 1974.

⁴¹ Citamos de Leandro Moratín, 1973, págs. 77-78. Andioc, en la «Introducción», nos advierte (págs. 22-31) que esta carta pertenece a un grupo de 18 que, según sostiene, fueron revisadas en una época bastante posterior a las fechas que llevan. Napoli Signorelli (1731-1815) había vivido en Madrid de 1765 a 1783 y trató mucho a Nicolás Moratín.

En dos libros (1970, 1976), uno en francés, el otro en español, el erudito René Andioc ha hecho la historia y crítica del teatro español en el período comprendido más o menos entre el estreno de *Raquel* (1772 en Orán, 1778 en Madrid) y la primera representación de *El sí de las niñas* (1806). Además, en estos últimos años los hispanistas de varios países se han dedicado a iluminar la cultura de España en los años culminantes de la Ilustración. Condensar tantos esfuerzos en pocas páginas no es tarea posible. Para el teatro, conviene más bien elegir ciertos «lances» que dan el sabor de las reformas que se van instituyendo en el arte dramático durante el cuarto de siglo anterior al triunfo que representa el estreno de *El sí de las niñas* en 1806.

Al morir Moratín padre el 11 de mayo de 1780, dejó a su hijo Leandro, de veinte años, como heredero de sus pocos bienes y de su misión de reforma teatral. «*Obiit pater. Ego tristis*», escribió el hijo en latín al continuar en la misma página el diario de su padre. Con el tiempo, Leandro recobró su ecuanimidad, empezó a trabajar de joyero en el obrador de su tío y comenzó a formar un círculo de amistades. Uno de sus amigos era Pedro Estala, padre escolapio, en cuya celda solían los jóvenes reunirse cuando el mal tiempo les impedía esparcirse en el parque del Buen Retiro. Más adelante, por los años 1790, Estala iba a publicar sus versiones de obras de Sófocles y Aristófanes, *Edipo tirano* (Madrid, Sancha, 1793), y *El Pluto* (Madrid, Sancha, 1794), cada una con su discurso, uno «sobre la tragedia antigua y moderna» y el otro «sobre la comedia antigua y moderna». En 1782 ganó Juan Pablo Forner (1756-1797) el premio en un concurso de la Real Academia Española y a Moratín le tocó el accésit; Forner entró en el círculo para acometer a enemigos comunes. Moratín, aunque esquivo y huraño entre desconocidos, según el testimonio de Juan Antonio Melón (otro miembro del círculo), solía alegrar la conversación «con tantas gracias, chistes, donaires y agudezas, que era nuestra compañía una continua risa»⁴².

Estos jóvenes dieron en agredir a Vicente García de la Huerta (1734-1787), de la generación de Moratín padre. Huerta había demostrado su habilidad al crear, «con todo el rigor del arte», una refundición de la *Electra* de Sófocles, con el título de *Agamenón vengado*, y una tragedia original, la famosa *Raquel*. En ésta, frente a la política ilustrada de la época, Huerta se había manifestado como un retrógrado. Su gusto en el drama era igualmente falaz. Su postura equívoca se manifiesta en el mismo título de su popular versión de *Zaire* de Voltaire: *La fe triunfante del amor y cetro*. Preparó una antología en 14 tomos que él dio en titular, con mucha hache, *Theatro Hespáñol* (Madrid, Imprenta Real, 1785). Al juzgarla, los jóvenes de la nueva generación discreparon radicalmente de su selección de autores porque había incluido mucho Calderón (aunque nada de Lope, Tirso o Ruiz de Alarcón). Como introducción a su antología publicó un «Prólogo», titulado *La escena hespañola defendida*. Ríos Carratalá (1987) estudia

En 1777 publicó su *Storia critica de' teatri antichi e moderni* y, de regreso en Italia, trabajaba en la segunda edición (Napoli, 1787-1790), 6 tomos.

⁴² El círculo de Moratín está estudiado desde la perspectiva de la Ilustración en el artículo de Dowling, 1976b. El testimonio de Melón se encuentra en dos mss. de la BN, Madrid, 18.666, núm. 24, y 18.668, núm. 3, que se combinan en «Vida de Moratín», en la ed. de Dowling de *La comedia nueva*, 1970, págs. 17-39. La cita se encuentra en la pág. 25.

a fondo este «Prólogo» en que Huerta se mete con críticos extranjeros de la comedia española —Napoli Signorelli, Voltaire, Duperron— y con los *novatores* españoles, concluyendo que «Huerta adoptó en él unas posturas radicales no ya en contra de los autores extranjeros, sino contra el Neoclasicismo español» (1987, pág. 229).

La crítica que hacen los jóvenes del «viejo Huerta» es despiadada. Fuera del círculo inmediato de Moratín, se cuentan, entre otros, Félix María Samaniego, Tomás de Iriarte y Gaspar Melchor de Jovellanos. Éste contribuye a la contienda con dos romances burlescos en que «el valiente caballero Antioro de Arcadia [Huerta] venció [...] a un ejército de follones transpirenaicos», y en el segundo, «venció y destruyó en singular batalla al descomunal gigante Polifemo el Brujo».

La Huerteida, epopeya burlesca de Moratín hijo, es igualmente satírica y divertida, aunque ha llegado a nosotros en una versión fragmentaria. El autor solía recitar el poema para divertir a sus amigos, pero destruyó el escrito quedando en la memoria de Melón 49 versos que nos dan el sabor de la sátira. Finge Moratín que Huerta habla de Voltaire, «aquel que en frigidísimos y helados / versos cantó...»; y que comenta una pieza de Racine que vio en París: «... se notaba / la pesadez insulsa y soporosa, / la regularidad que Francia alaba: / reglas malditas, arte encarecida, / que he despreciado yo toda mi vida».

Finge que habla de sí mismo: «Más de catorce tomos tengo escritos, / que de puro escribir me he vuelto loco.» Según la relación de la vida de Leandro (1944, pág. 28) donde se recoge el fragmento que conservó Melón en la memoria, Moratín imitaba «con tal propiedad la fraseología [de Huerta], el ahuecamiento de la voz, los visajes, manoteo y prosopopeya [...] que [...] fue cosa de desternillarse de risa»⁴³. Moratín fue a París en enero de 1787 y allí pasó casi todo el año. Huerta murió en marzo y cesó este episodio, típico de la vida literaria del XVIII.

6.4.2. La guerrilla literaria en la prensa. La escaramuza de los folletos (1788)

Al morir Huerta —se decía que de despecho, como el pobre Nasarre de hacía dos generaciones— el círculo de Moratín y todo Madrid pudieron divertirse con «una guerrilla literaria» (frase usada en el *Diario de Madrid*, núm. 172, 20 de junio de 1788, pág. 678), que se desarrolló no sólo en la prensa periódica sino también en una ráfaga de folletos. La cosa empezó con rivalidades en el mundillo teatral. María Bermejo, que había regalado al público selecto de los Reales Sitios, después de unas temporadas en Cádiz y otros años dedicados a una vida privada, deseaba volver a Madrid y a los teatros públicos. «Ídolo de los galoclásicos», según la llama Cotarelo (1899, pág. 482), y con protectores elevados, incluso Jovellanos, volvió como «supernumeraria de ambas compañías» en la temporada 1787-1788 y ocupó la misma plaza la temporada siguiente. Una parte del

⁴³ Pilar Regalado Kerson, 1986, pág. 494, comenta: «Exagera don Leandro en cuanto a la hostilidad que a Huerta atribuye contra las reglas, pues no sólo no las odiaba, sino que fundamentalmente las seguía, como lo mostró en su *Raquel*.»

público, «la más ilustrada», según Cotarelo (1897b, pág. 178), la quería y la aplaudía, pero la detestaba otra parte, que eran los devotos de María del Rosario Fernández, «la Tirana», igualmente antigua alumna de la escuela sevillana de Olavide. María del Rosario, cuya fisonomía conocemos por el retrato de Goya, también había empezado en los Reales Sitios, pero había pasado después a los teatros de la Corte, donde representaba y cantaba. Al presentarse la Bermejo en una loa con que se abría la nueva temporada el 23 de marzo de 1788, se armó un escándalo con bullas y gritas por parte de los apasionados de «la Tirana». Pero la Bermejo tenía sus «decididos partidarios», como los llama Cotarelo (1897b, pág. 183), que sólo esperaron el momento oportuno de llevar la polémica a la prensa.

La representación de *Hipermenestra* dio la ocasión de elogiar a la actriz. El *Diario de Madrid*, núm. 121, miércoles 30 de abril de 1788, bajo el titular «Teatros», publicó una carta «A los Diaristas» a la que éstos añadieron esta notación al final:

Entre los muchos papeles así en prosa como en verso que se nos han remitido en estos días celebrando el mérito de esta actriz, hemos escogido la carta que precede, por ser la que más funda los elogios y la que está escrita con mayor juicio, crítica y conocimiento del teatro, acompañando la instrucción a la alabanza (pág. 475).

La carta iba firmada E. A. D. L. M. Pronto se supo en el mundillo teatral que las siglas representaban «El Autor De *Los Menestrales*», o sea, Cándido María Trigueros, que, más adelante (*Diario*, núm. 129, 8 de mayo), insinuó que podrían significar El Apreciador De Lo Mejor, o El Antagonista De Lo Malo, o El Azote De Los Mamarrachos.

Trigueros, presente en el teatro hispalense cuando María Bermejo, a los quince años, estrenó *Hipermenestra* en la versión de su amigo Olavide, seguía admirando a la actriz, que ahora contaba treinta y tres años:

Los que han asistido a esta representación, con suficiente noticia de la habilidad de esta actriz, nada han tenido que extrañar: la propiedad, dignidad y decencia en el modo de presentarse; la oportuna modulación en cuanto dice; la dulzura en los razonamientos de amor; el vigor en los que exigen energía; el fortalecer o apagar la voz según conviene; el poner en movimiento su corazón, propio para mover los demás; y sobre todo, la continua exactitud y la verdad pintoresca de todos sus movimientos, acciones y gesticulaciones, que constituyen la acción muda y la parte más difícil de la pantomima teatral; todas estas prendas han sido siempre tan naturales en esta actriz que ni podía dudarse que ahora fuesen excelentes ni hay para que molestar en referirlas. Sólo debo advertir de paso que por medio del uso de tales prendas, sin recargar, sin bailar en los movimientos, sin hacer con los brazos posturas extravagantes, ni con los ojos expresiones indecentes, sin otros semejantes filetes que suelen ser el recurso de los que, por no saber conocer la naturaleza, están muy lejos de representarla con verdad y decencia, ha logrado que su modo de representar haya sido generalmente apro-

bado ahora, como lo fue siempre (*Diario*, núm. 121, 30 de abril de 1788, págs. 474-475).

Actriz y drama agradaron al crítico. Cosa diferente fue el cartel de «la Tirana» en *No hay con la patria venganza* y *Temístocles en Persia*, una ópera de Metastasio en versión de Cañizares, que según el *Memorial Literario* «se halla hoy transformada en una comedia a la moda del teatro español con agudezas, conceptillos y con bufonadas de graciosos» (Coe, 1935, pág. 165). El Caballero de las Cinco Letras, o sea, Trigueros, se expresó pintorescamente en el *Diario* (núm. 125, 4 de mayo de 1788, pág. 489): «es una comedia *argentada* y *aparatos*a, o en mejor castellano, mucho ruido y pocas nueces». En cuanto a la representación, da comienzo a su comentario con palabras equívocas que esconden pullas veladas: «Son tantas las personas que representan en este drama que ninguna tiene lugar de acertar ni errar mucho» (*Ibíd.*, pág. 490). Y sigue:

La célebre Sra. María del Rosario tiene un papel tan corto y tan sin movimiento que nos deja con el deseo de oírla; apenas le da lugar para echar al descuido algunas de aquellas ojeadas que tanto agradan al patio y en la cazuela, como desagradan en la tertulia y aposentos. Su buena figura teatral y su oportuno vestido hacen desear que la veamos más a menudo en papeles donde pueda lucir las buenas proporciones de que la ha dotado la naturaleza (pág. 490).

En una serie de cartas, Trigueros critica la representación de María del Rosario en *El mayor monstruo los celos* y *tetrarca de Jerusalén* de Calderón, y de la Bermejo en obras como *Las cuatro estaciones* y *La esposa persiana* de Goldoni, *Dios protege la inocencia* y *Elvira reina de Navarra* de Nipho, *La vida es sueño* de Calderón, y *Zenobia*, probablemente de Zavala y Zamora. Es comprensivo el crítico con la actriz aunque no con la elección de obras por parte de las compañías. Se le quema la sangre cuando se sienta a componer su crítica de *La vida es sueño*. Escribe para el *Diario* (núm. 133, 12 de mayo de 1788): «acabo de ver representar la comedia *La vida es sueño*, y se me ha exaltado la cólera de tal manera que no me puedo contener» (*Ibíd.*, pág. 521). Protesta: «Estimo el talento de Calderón mucho más sólidamente que estos vanos admiradores que sólo le aprecian por preocupación y por costumbre» (pág. 522). Sin embargo: «Por cuantas partes se mira este drama es propio para desacreditar a su autor y a cuantos le aprecian» (*Ibíd.*). Dos son los aspectos de esta comedia que disgustan a Trigueros. Por una parte, el «asunto, plan, o fábula es el despropósito más inverosímil que puede imaginarse... No caben en pocas líneas los disparates de esta comedia. Ni arte, ni verosimilitud, ni costumbres, ni historia, ni ley natural, ni religión; nada se respeta en ella. ¿Será creíble que a los fines del siglo decimoctavo se repita en una Corte culta su representación?» (*Ibíd.*). Otro defecto principal que nota en *La vida es sueño* es la expresión: «Un buen lenguaje con una versificación fácil y sonora son únicamente sus prendas buenas; pero aplicadas a un estilo ampollado, que desde el primer verso remueve el estómago, apenas dejan lugar para que las apreciemos» (*Ibíd.*). Se extiende desde el principio del artículo en este sentido: «Apenas se oye otra cosa que una pedrea de versos; quiero de-

cir, un continuado afán de disparar versos enteros y separados, unos tras otros, como quien arroja piedras contra el patio. Ni hay modulación, ni sentimientos, ni expresión, ni afecto, ni cosa alguna que pueda interesar» (*Ibid.*, pág. 521). El crítico no echa la culpa a los actores: «Además de seguir en esta recitación una costumbre antigua, y para ellos venerable, no hallan en la obra cosa que dé lugar a más que a lo que llaman medir el verso». En cuando a los dos actores principales, «demasiado hacen para lo que tal obra da de sí [...] [Vicente] García, a costa de exagerar y disfrazar su personaje ya en un filósofo, ya en una fiera, ya en un bufón; y la Bermejo a costa de procurar dar a su papel una dulzura natural [...]; procuran en vano dar al todo el mérito que no tiene» (págs. 521-522). Al final, insinúa que «esta comedia no se ha elegido con gusto de la Sra. Bermejo» y pregunta: «¿Por qué no ha de haber un freno? [...], pero esto va muy largo; póngomelo yo por ahora [...] entretanto que se me pasa el mal humor en que me ha puesto esta detestable y alabada comedia» (pág. 523).

Aguilar Piñal (1986) estudia las disputas de esa rica literatura efímera de fines del XVIII que son los folletos ocasionales. Se inició una disputa al reseñar E. A. D. L. M., o sea, Trigueros, una obra titulada *Dios protege la inocencia y Elvira reina de Navarra*, que se representó en el teatro de la Cruz del 10 al 15 de mayo de 1788. En su reseña fechada el 11 de mayo y publicada en el *Diario* del 15 (núm. 136, págs. 533-535), Trigueros la atribuye a «un escritor conocido y laborioso», quien, según Moratín hijo (1944, pág. 329), es Francisco Mariano Nipho, casi setentón para aquella fecha. Encontró éste su fábula en una fuente predilecta de los comediógrafos del siglo áureo, la *Historia general de España* del P. Juan de Mariana, precisamente en el libro VIII, capítulo XIII. García, hijo mayor del rey don Sancho, en la ausencia de éste, pide a su madre, doña Elvira, que le dé cierto caballo. Cuando la reina, aconsejada por el caballero mayor, Pedro Sesé, se lo niega, García conspira con su hermano Fernando para acusar a su madre de adulterio. Juzgada la reina por una junta de la nobleza, decretan, según Mariana, que «si no hubiese alguno que por las armas hiciese campo en defensa de la honestidad de la reina, pasase ella por la pena del fuego y la quemasen» (pág. 243). Ramiro, hijo bastardo de Sancho, ofrece defender el honor de la reina; pero un hombre santo les disuade a todos y García y Fernando confiesan postrados a los pies de su padre. En la peroración del rey, Mariana le atribuye palabras idóneas para un escritor dramático del XVIII que desea atraer la atención de un público sensible:

Perdonad, compañía muy santa —dice el rey— no más a los hijos que al padre. No puedo tener las lágrimas, y —dirigiéndose a los hijos— apenas irme a la mano para no daros la muerte, y con ella mostrar al mundo cómo se deben honrar los padres. Mas en mi enojo y saña quiero tener más cuenta con lo que es razón que yo haga con lo que vos merecéis, y no cometer por donde el primer llanto sea ocasión de nuevas lágrimas y daños (pág. 243).

Lágrimas, honrar a los padres y razón son temas en consonancia con el modo de sentir de los últimos años del siglo. ¿Es la fábula para una tragedia, para una comedia antigua, o para un drama llorón? Trigueros empieza su reseña

quejándose del título: se debía conservar el que tenía en un principio, sencillamente *Elvira, tragedia*. Aunque la postura equívoca de Nipho ante el Neoclasicismo nos parece evidente hoy en día, Trigueros dice:

El instruido sujeto a quien se atribuye este drama tiene muy acreditado que sabe distinguir una tragedia de una comedia; le haría un grave ultraje el que le juzgase capaz de creer que sea necesario que haya muertes y catástrofe infeliz para que un drama sea tragedia, como pudiera pensar algún censurante novel; o que a una obra teatral, cuya acción y personas son tan grandes como en ésta, pueda ser verdadera comedia. Por otra parte, se sabe que esta obra ha sido llamada hasta ahora la *Tragedia Elvira*; ¿por qué, pues, se llama ahora comedia y tiene media legua de título? (*Diario*, núm. 136, págs. 533-534).

Habiendo gastado la mitad del artículo sobre la cuestión del título y el género, Trigueros dedica el resto a la decoración, que es pasable, y al «estudio» (la dirección), que es «malo», especialmente el movimiento de la «tropa feminil» (el acompañamiento) de la reina. Es comprensivo con los actores, y muy en especial observa que «la Sra. María del Rosario ha hecho pocos [papeles] más bien que éste» (*Ibíd.*, pág. 534). Añade: «Son tan odiosos los caracteres de los dos hijos de Doña Elvira que se puede decir que los que los ejecutan agradan por lo que desagradan» (pág. 535). Concluye su reseña con estas palabras: «En fin, yo no intento decir que este drama y su ejecución sean perfectos; pero digo sin temor que me alegraría de que cuantos se ponen en nuestros teatros fueran y se representasen a lo menos como éste» (pág. 535).

Antes de finalizar mayo, tuvo Trigueros una contestación, no de algún partidario de la antigua comedia sino de un acérrimo apóstol del nuevo modo. Con fecha de 31 de mayo, le dirige un «aficionado al teatro», Escenófilo Ortomeno, un folleto «recto y ameno» con el título *Carta de Escenófilo Ortomeno al caballero de las cinco letras E. A. D. L. M. acerca del drama nuevo intitulado, «Dios protege la inocencia y Elvira, reina de Navarra»* (1788)⁴⁴. Al crítico le riñe severamente por su ambigüedad ante esta pieza. «Tanto me llenaron de satisfacciones las sabrosas, imparciales y sinceras advertencias que de algunos dramas nos iba Vmd. dando [...] desde la *Hipermenestra* [...] cuanto me disgustó el juicio de Vmd. acerca del drama intitulado *Dios protege la inocencia y Elvira, reina de Navarra*» (1788, pág. 3). Le echa en cara: «no he podido atinar todavía con qué ojos miró Vmd. *La Elvira* para tratarla con tan injusta y escandalosa indulgencia» (*Ibíd.*, pág. 3). Esta obra «ni es comedia ni es tragedia, ni cosa que merezca otro nombre que *un caos dramático*» (pág. 4). «Soy amigo de hablar claro», dice Es-

⁴⁴ Aguilar Piñal, 1986, pág. 22 n. 12, dice que Escenófilo Ortomeno parece ser el presbítero José Ortiz y Sanz, aunque Cotarelo, 1897b, pág. 379 n. 2, piensa que debe de ser Nipho, autor de *Elvira*. A Ortiz y Sanz, Moratín hijo le administra una buena paliza crítica por su tragedia *Orestes en Sciroy* (1790) en un escrito de sus *Obras póstumas*, 1867-1868, III, págs. 174-175.

De la *Carta de Escenófilo Ortomeno...* y otros folletos citados de esta índole, se encuentran ejemplares en una «colección facticia» en dos tomos pertenecientes al Archivo de don Antonio Rodríguez Moñino.

cenófilo, y procede a hacerlo. El asunto no es a propósito para una tragedia. El poeta «se figura vivir todavía entre la turbamulta de los dramáticos del siglo pasado» (pág. 12). Analiza el carácter de cada uno de los personajes para encontrarlos inverosímiles. La postura moral está equivocada: «¿Cómo se interesarán los espectadores [*sic*] contra el pecado de falsa acusación en la persona del calumniador si no llegan a ver castigado poco ni mucho tan gran delito?» (pág. 22). No le gusta el desenlace: «Catástrofe, ni la hubo, ni quien la esperase, no habiendo visto enredo ni trama alguna» (pág. 25). Analiza detalladamente el verso («muchas sinalefas», «muchas sinéresis» [pág. 26]) y el estilo («aquellos yo, yo, yo interminables de los soliloquios de Sesé y de Elvira» [pág. 30]). Se fija en los anacronismos —preocupación siempre de los críticos de Calderón—: en una pieza ambientada en el siglo XI, una referencia a la circulación de la sangre descubierta por Guillermo Harvey en el XVII (pág. 14); y una mención del imperio otomano, que empezó a florecer trescientos años después de Sancho el Mayor (pág. 30). La pieza ni siquiera evocó el interés del público, según cuenta Escenófilo: preguntó a un amigo si «se le había movido la representación», contestándole éste que «sólo las asentaderas; pues los notables defectos [...] no le habían dejado parar en el asiento» (pág. 25). Si la pieza tenía una virtud a los ojos de Escenófilo se debía a «la destreza y sensibilidad de los actores, singularmente [Manuel] Martínez y María [del Rosario] Fernández», quienes consiguieron expresar bien los momentos tiernos: «La despedida de Sancho de la cárcel de Elvira, con lo de cogerse ella de su mano, lágrimas, etc., enterneció a muchos y a mí con ellos» (pág. 25).

Pocos días después, Trigueros publica en el *Diario* (núm. 139, 18 de mayo de 1788, págs. 546-547) su reseña de *Clemencia de Aubigny*, obra adaptada, según parece, de una novela no identificada. El autor fue Luis Moncín, carpintero teatral, autor y refundidor de una treintena de piezas con títulos como *Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño* (1784) o *Para averiguar verdades el tiempo el mejor testigo* (1784). Además, en aquella temporada fue noveno galán en la compañía de Manuel Martínez. E. A. D. L. M. sabía muy bien todo esto al escribir su reseña de la «desgraciada» *Clemencia de Aubigny*. «Como nuestro teatro ha tenido la desgracia de ponerse en el triste estado que la experiencia propia nos muestra —escribe el Caballero de las Cinco Letras— no se puede extrañar que los ignorantes, en cuya ínfima clase es notorio que son los ínfimos los más de nuestros representantes teatrales, juzguen que una historia, o una novela, se transforma y pasa a ser una comedia con sólo escribirla en diálogo y en versos, o por mejor decir, en renglones de un número determinado de sílabas» (*Ibíd.*, pág. 546). El renglonero, autor de esta «cosciosa» no lleva todo el rencor del malhumorado crítico. Éste se mete con el público también, que disgustado con la pieza «mostró su desagrado con la irónica aclamación de las palmadas, que llaman de moda» (pág. 547). Aunque la crítica de Trigueros sugiere que la desaliñada pieza merecía tal «aclamación», no tolera la falta de cortesía:

Suplico al público espectador me permita que también critique sus abusos en esta parte. ¿Es posible que en una Corte tan civilizada, y regida por tan excelente policía, queden aún tales resabios de la antigua rudeza que se proceda en el teatro como en el anfiteatro? ¿No se corren los que dan

palmas, los que gritan y los que con semejantes indecencias procuran cortar a cualquiera infeliz que les desagrada, no se corren, digo, de su falta de humanidad? [...] Me parece una crueldad poco conforme a la buena educación (pág. 547).

«El público» no contestó al acerbo crítico, pero el actor y escritor más indicado, Luis Moncín, sí reaccionó publicando un folleto anónimo en que finge que no sabe quién es el Caballero de las Cinco Letras y recurre precisamente a Cándido María Trigueros rogándole que defienda a los cómicos contra las calumnias de aquel señor. Firmó su comunicación el 26 de mayo de 1788 y la publicó: *Recurso de fuerza al tribunal triguero contra las cartas del «Diario», en defensa de los actores cómicos, escrito por el más ínfimo de los ignorantes* (Madrid, Quiroga, 1788). Sus colegas, escribe el Más Ínfimo de los Ignorantes, le han hecho creer que don Cándido «tiene un corazón bondadoso, un genio lleno de dulzura [...] unos sentimientos propios de la humanidad [y] una propensión natural de hacer bien a todo el mundo» (*Ibíd.*, pág. 3). Este truco le permite decirle a «este Don Quijote de nuestra escena» cuatro verdades. «Se propasa» en sus artículos; lo que dice es una «desvergüenza», es una «avilantez». Este «escondido enemigo», le dice el Más Ínfimo a su «Señor Don Cándido de mi alma», tiene una «boca de escorpión», «no tiene un adarme de entendimiento» ni «un ápice de memoria» y así durante las 32 páginas del folleto.

El Más Ínfimo, o sea, Moncín, pidió a los Diaristas que insertaran un anuncio de su folleto en el periódico, y así lo hicieron el 19 de junio (núm. 171, pág. 673), con un artículo en que elogiaron al «sujeto de erudición y talento» que escribía las reseñas del *Diario* y comentaron además que alguna parte ha caído en el «extraño pensamiento» de que las cartas injuriaban a los cómicos al «decir por ejemplo que el Sr. Moncín y otros [...] no deben parecer en las tablas ni como cómicos ni como actores» (*Ibíd.*, pág. 674). Eso, dicen los Diaristas, «no es tocarles ni un pelo de la ropa a su honradez, hombría de bien y prendas personales» (pág. 674). El mismo Trigueros tardó un día en publicar su réplica (*Diario*, núm. 172, 20 de junio de 1788). Con sus propias letras, C. M. T., firmó una fábula, *Esopo y el Escarabajo*, en que, después de hacer alusiones a unas pestilentes comedias, amonesta: «El mordaz renglonero / a quien este jubón ajuste el talle, / enmiéndese si puede, o sufra y calle» (*Ibíd.*, pág. 678).

En seguida, en la más larga de las cartas, dirigida «al más ínfimo de los ignorantes. L. M.», le administra una paliza que desmiente las buenas cualidades que Moncín le atribuía irónicamente en el folleto. Le pone como un trapo: «ni aun por casualidad le he visto hacer una cosa que agrade» (pág. 679). Entonces resume: es Moncín un «pésimo histrión» que tiene «la avilantez de [...] mofar públicamente a un ciudadano honrado» (pág. 680).

En agosto se tranquiliza el debate con la publicación de un folleto muy sensato: *Carta de un cómico retirado a los Diaristas, sobre los teatros* (Madrid, s.i., 1788). El cómico la fecha el 8 del mes y se firma X. E. D. Analiza los cargos que en la polémica se han presentado contra el estado del teatro y los pesa con juicio. Esta carta tiene importancia porque tanto los cargos como las contestaciones del cómico van a formar parte de los diferentes planes de reforma que se proyectan en los años 1790. Pero en su conclusión, el cómico retirado es ta' ante: para mejo-

rar el teatro, «se ha de empezar por tener buenas comedias [...]. Esto es lo que necesitamos en España para corregir el nuestro, poetas, poetas, y no cartas a los cómicos» (*Ibíd.*, págs. 25-26).

Unos días después, procuró María Bermejo, si no restaurar la paz al agitado mundillo teatral, al menos explicar su propia postura, publicando en el *Diario* (núm. 230, 17 de agosto, págs. 809-810) una carta «al público de Madrid». Declara que «ninguna parte, ni aun indirecta, he tenido ni tendré en tan injustas y mordaces sátiras», que ella califica de «unos directivos que injurian despiadadamente a toda la profesión de los cómicos [...] Reconozco —confiesa—, empezando por mí misma, los defectos que en la representación padecemos» y promete que «tendremos paciencia, contando con la rectitud y bondad del público, a cuya disposición se ofrece, deseosa de complacerle, su más fiel y más inútil servidora, María de la Bermeja» (*Ibíd.*, pág. 810).

Antes de finalizar aquella temporada, tuvo María Bermejo la oportunidad de probar su gran utilidad a la causa de los cómicos y a las aspiraciones de los ilustrados neoclásicos. El 9 de septiembre, tres meses antes de fallecer Carlos III, el 14 de diciembre, estrenó la Bermejo la comedia *El señorito mimado* de Tomás de Iriarte. El tema es la mala educación de la juventud, y la actriz no se arredró de hacer el papel de la madre, aunque otra actriz —según el *Diario* (núm. 177, 25 de junio de 1788, pág. 703)— «que por su edad puede ya ser abuela», no había querido hacerlo. El *Memorial Literario* (octubre de 1788, pág. 266) reconoció el significado en una detallada reseña. Moratín hijo, al hacer la historia de su propia época, dio a Iriarte y a esta pieza su merecido lugar: «Si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica, ésta es» (1944, pág. 319).

6.4.3. El efímero triunfo de los neoclásicos ilustrados: el plan de reforma de 1799

El público turbulento es objeto del estudio de Jovellanos (1965). Encargada por la Academia de la Historia por mandato del Consejo de Castilla, la *Memoria* fue presentada en una primera versión en 1790 y en forma definitiva en 1796 (Ceán, 1814, págs. 159-163). Según Ceán Bermúdez, los conceptos de la *Memoria* se originaron en la tertulia de Olavide con unos *Apuntamientos para un discurso sobre el origen y progresos del teatro español* (*Ibíd.*, pág. 169). En esta historia y filosofía del ocio, Jovellanos distingue entre el pueblo y las «clases pudientes». «El pueblo que trabaja no necesita que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse.» Paseando, corriendo, tirando a la barra, jugando a la pelota, merendando, bailando, «llenará todos sus deseos». Al filósofo le incumbe examinar las diversiones ciudadanas a que se dedican «las clases pudientes, que viven de lo suyo, que huelgan todos los días o que a lo menos destinan alguna parte de ellos a la recreación y al ocio». Éste es el público al que debe estar destinado el teatro. Los ilustrados quieren echar de él al «vulgo», creando en su lugar un público ilustrado. Opina Jovellanos que «el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz

de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos». Como hombre práctico, sabe cómo conseguir su propósito: aumentar el precio de la entrada. La «carestía de la entrada —dice Jovellanos— alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor.» De esta forma, el arte teatral se dirigirá a los que tienen necesidad de él: «pues los jóvenes ricos han de frecuentar el teatro, ¿por qué en vez de corromperlos con monstruosas acciones o ridículas bufonadas, no los instruiremos con máximas puras y sublimes y con ilustres y virtuosos ejemplos?». Jovellanos está echando las bases para el teatro burgués que va a dominar en todo el XIX.

La *Memoria* es uno de varios planes de reforma que proponen los neoclásicos al Gobierno durante los últimos años del XVIII. El de Jovellanos se distingue por la base filosófica mientras los demás son más prácticos. Santos Díez González, poco después de su nombramiento para la cátedra de poética en los Reales Estudios, envía el suyo al corregidor y juez protector de Teatros el 2 de febrero de 1789 (texto en Moratín, 1970, págs. 239-259). En una serie de ocho puntos abarca, en primer lugar, la «necesidad de cortar el influjo de cierta parte del pueblo en los desórdenes del teatro» (*Ibíd.*, pág. 241). Incluye, además, la elección de piezas dramáticas, la selección de actores hábiles y aplicados (con una digresión en elogio de María Bermejo) y la reforma de actores inhábiles y sobrantes. Quiere suspender el antiguo oficio de «autores» de compañías y en su lugar crear el de director, parecido al que Clavijo y Fajardo había desempeñado para el teatro de los Reales Sitios. Propone un nuevo método en los ajustes de las decoraciones de pintores y maquinistas y hasta concede atención al número de cobradores.

Dos años después, en 1791, entre el estreno de *El viejo y la niña* y el de *La comedia nueva*, Mariano Luis de Urquijo (1768-1817) publica su *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma* como prefacio a su versión de *La muerte de César* de Voltaire. Como buen ilustrado, está obsesionado por el teatro como el «medio más oportuno para instruir al pueblo». Opina el joven oficial del Gobierno de Carlos IV: «No es bastante mostrarle la verdad; es necesario, como dijo Horacio, pintársela agradable; y he aquí la necesidad de los poetas dramáticos y de los teatros» (1791, pág. 2). Urquijo, al contrario de otros, no está dispuesto a echar la culpa al «pueblo». El pueblo, dice, solía ir a ver las obras que se le ofrecían. «El pueblo, que no veía otra cosa y en ellas encontraba bastante chiste, aunque poco decoro, las celebraba» (*Ibíd.*, pág. 23). Lo doloroso es, dice Urquijo, que los poetas dramáticos «llegaron a tener la osadía [...] de echar al pueblo la culpa de sus yerros, y sin tenerla le atribuían inicua-mente la causa de la corrupción y del mal gusto. Así se ve en la respuesta de Lope de Vega a la censura que hizo contra sus comedias el sabio Cervantes» (pág. 23).

Si hay malos poetas —Urquijo nombra a Valladares, Zavala, Comella, Nipho y un largo etc. (pág. 40)— hay también buenas piezas: *Hormesinda*, *Raquel*, *Numancia destruida*, *Guzmán el Bueno*; hay, además, buenas versiones: *Zaira*, *Fedra*, *Ifigenia*, *Electra*, *Elmira* (págs. 55-56). Desgraciadamente, hay «una sola actriz», María Bermejo, que posea «sensibilidad, gesto, acción, pantomima, conocimiento de teatro, decoro y circunspección, modulación de voz, y en una palabra, cuantas prendas pueden concurrir a hacerla sobresalir, no sólo sobre las

demás de su nación, sino aun sobre muchas ponderadas de la Europa; ha dado [a las tragedias] con su representación tal realce que ha hecho admirar y suspenderse el pueblo al oír cosa tan maravillosa» (pág. 56)

«Habiendo recibido con tanta admiración nuestro pueblo los buenos dramas que se le han presentado», no le incumbe, según Urquijo, la culpa del mal estado del teatro; la echa el crítico a los cómicos y especialmente a los «autores» de las compañías (pág. 62). Los llama «gente estúpida», «unos hombres de común y baja extracción», caracterizados por su «torpeza» (págs. 67-68). Concluye, como Díez González, que el único medio es el cervantino, a saber, que «hubiese un sujeto en la Corte que corrigiese y enmendase el teatro, sin cuyo permiso no se representase pieza alguna» (pág. 70).

Igual fue la conclusión de Leandro Fernández de Moratín, quien en diciembre de 1792 envió desde Londres al rey Carlos IV un proyecto suyo (Moratín, 1970, págs. 288-293). El plan es breve en comparación con el de Díez González. El meollo está en la creación del puesto de director y el punto 7 lo dice todo: «El director será absoluto en todo lo perteneciente a las reformas y perfección del teatro y a las disposiciones relativas a mejorarle» (*Ibíd.*, pág. 293). No es de sorprender que su enemigo Comella incluyera en un sainete, *El violeto universal, o el café* (1793), un personaje que se parece mucho a Moratín. Pero lo mejor lo quitó el censor, don Santos Díez González, quien comentó:

He examinado el adjunto sainete titulado *El violeto universal*, siendo el lugar de la escena un *café*, lo mismo que el de *La comedia nueva*; hace el poeta [Comella] salir a dicha escena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías, y entre ellos un crítico reformador de teatros, que ha ido a correr Cortes con ese fin y ha formado un plan de reforma, en el cual dice: —*Se pone allí un director*; a lo que pregunta otro: —*Sin duda usted quiere serlo*. —¿Por qué? —*Porque el fin primario de todo el que da proyectos es el de tener en él el empleo de más sueldo*. —Y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca, *El café es un veneno*⁴⁵.

Por orden de don Santos, todo lo subrayado desapareció del texto representado. En efecto, en la carta que acompañaba su plan, Moratín había pedido para sí el puesto de director (Moratín, 1970, pág. 288).

Don Leandro no alcanzó su deseo entonces, pero siete años después sí fue nombrado por el rey director de un nuevo plan propuesto por don Santos en 1797 y aprobado por Carlos IV en 1799. Llevaba el título optimista de *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder*

⁴⁵ Falta este diálogo en los cuatro ejemplares de la Biblioteca Municipal de Madrid, ms. 1-152-10, Luciano Francisco Comella, *Fin de fiesta nuevo: El violeto universal o café*, censuras de 1793 y 1817. Lo recoge Cambroner, 1896b, pág. 505.

Para un estudio más detallado de la importancia de *La comedia nueva* en el movimiento reformista, véase John Dowling, 1970. Hay que tomar en cuenta, además, que desde principios del siglo hay cuestiones administrativas. Véase como punto de partida el estudio de Buck, 1986. Latentes en todo el siglo están cuestiones de índole moral y religiosa, tema estudiado por Dowling, 1989.

después sin dificultades y embarazos hasta su perfección (Kany, 1929, pág. 249). Díez González fue nombrado censor, pero Moratín ya no quiso aceptar tal responsabilidad y el rey consintió en nombrarle vocal de la Junta y, al mismo tiempo, «corrector de piezas teatrales antiguas, a fin de que, examinando las que componen los caudales de ambas compañías y las que existen separadas pertenecientes a ellas, aparte y remita a su Real Biblioteca las que en su opinión deban quedar enteramente prohibidas para el teatro; elija y separe las que convenga representar y éstas las vaya corrigiendo, tanto en lo perteneciente al arte, como en lo que toca a la moral, costumbres cristianas y miras políticas» (1970, págs. 246-247 n.).

Poco tiempo duró la euforia en torno al nuevo plan. El presidente del Consejo Supremo de Castilla, y por eso gobernador de la Junta de Teatros, fue un distinguido general de valor e integridad, Gregorio García de la Cuesta (1741-1811). Al reflejar la corta vida de la Junta, Moratín escribía:

El más consumado jurisconsulto, si se le saca de los estrados y se le encarga el gobierno de un jardín botánico o de una fundición de cañones, no es más que un ignorante, puesto en aquel destino para dirigir lo que no entiende, para estorbar que otros lo hagan, para arruinar con su autoridad ciega lo que en manos de un facultativo debería prosperar [...] Si a un insigne escultor no se le da jamás el mando de una provincia, si a ningún excelente músico se le fía una escuadra, ¿por qué ha de ponerse en manos de un jefe militar la dirección del teatro, empresa tan distinta de su profesión y tan superior a sus conocimientos? (1867-1868, I, pág. 144).

El resultado fue una «discordia intestina» (*Ibid.*, pág. 144). En febrero de 1800, Moratín iba día tras día a reuniones de la Junta. El 18 hubo unos momentos de alta tensión que Moratín describe en su *Diario*. Los editores de éste amplifican: «El famoso lance [...] en que el irascible general, falto de argumentos, hizo ademán de arrojar el tintero a la cabeza de su contradictor» (pág. 236 n.). Moratín volvió dos veces más a las reuniones de la Junta y luego dimitió⁴⁶.

En verdad, nada iba bien con este supuesto triunfo de los neoclásicos ilustrados. En un comentario escrito años después Moratín hace cuentas del fracaso:

Ofreció la Junta de Dirección, por edictos públicos, distribuir seis premios anuales en otras tantas medallas de oro, que debían adjudicarse a los autores de tragedias y comedias originales que aspirasen a esta distinción; prometiéndoles, además, el tres por ciento de las entradas que produjesen las representaciones de aquellas piezas por espacio de diez años en todos los teatros del reino; ofreció también una colección de las citadas obras con el

⁴⁶ Se ha estudiado bastante la Junta de Dirección de Teatros. Además del artículo de Kany, se puede consultar Cotarelo y Mori, 1902, págs. 75-90; Subirá, 1953.

Los miembros de la Junta eran, en resumen: el gobernador del Consejo, el general Gregorio García de la Cuesta; director, primero Moratín, que renuncia en seguida, después Andrés Navarro, catedrático de filosofía moral de los Reales Estudios de San Isidro; censor, Santos Díez González, autor del plan; secretario, Francisco Rodríguez Ledesma.

título de *Teatro español laureado*; pero no llegó el caso de hacer tal examen, ni de dar tales premios, ni de pagar el tres por ciento a nadie, ni de acuñarse las medallas, ni de imprimirse las obras (Moratín, 1970, pág. 210).

Por otra parte, la Junta cumplió con su anunciado intento de publicar una colección de las piezas nuevas que se representasen en los teatros. En 1800 y 1801 salieron seis tomos del *Teatro nuevo español* (Madrid, Benito García), con 28 piezas, «tres o cuatro originales, y las restantes, traducciones que necesitan traducción», escribía Moratín de mal talante, añadiendo que algunas «en la ejecución no se habían podido sufrir» (*Ibíd.*, pág. 210). Sin embargo, hay que reconocer que la colección dio a conocer obras de Kotzebue y Schiller e incluyó una tragedia, *El duque de Viseo*, de Quintana, y otra, *Ali-Bek*, de María Rosa Gálvez⁴⁷. En cada tomo se imprimió una «Lista de las piezas dramáticas que, conforme a la Real Orden de 14 de enero de 1800, se han recogido, prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el reino». Seguramente, Moratín y Díez González eran responsables de estas listas. Desde entonces, ellos y los seis tomos han tenido que sufrir el encono de los amantes de la antigua comedia, porque se incluían muchos títulos del Siglo de Oro mezclados con los del teatro barroquizante y decadente del XVIII⁴⁸.

⁴⁷ Albert Dérozier, 1978, págs. 83-111, estudia a fondo *El duque de Viseo* (1801) de Quintana. En cuanto al drama de Lope de Vega del mismo título (hacia 1615), concluye Dérozier que Quintana «ha leído a Lope aunque no lo haya imitado»; indica que Quintana debe menos al drama de Cubillo de Aragón de ese título (pág. 101). Examina la relación con *The Castle Spectre* (1798) de «Monk» (Matthew Gregory) Lewis (1775-1818), citando primero las palabras de Quintana en el prólogo de la edición de 1801: «Los nombres de los personajes, el país y la época de la acción son diversos; pero los supuestos en que se funda la fábula, los caracteres más distinguidos y algunos trozos son enteramente los mismos en la obra inglesa que en la española» (pág. 84). Dérozier observa las semejanzas de *El duque de Viseo* con el drama de Lewis y señala las diferencias. También destaca los paralelismos con *Zaïre* de Voltaire.

Esta pieza, por lo común en la versión de García de la Huerta, seguía siendo tan popular como siempre, ya en el XIX, sobre todo entre aficionados. Prueba de esto se encuentra en el poema de Manuel S. Sánchez-Salvador que se encuentra en *Poesías de Doralio*, ed. Patier Torres, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1987 (págs. 234-238): «En elogio de los SS. que han representado la *Jaira* en Pamplona. Romance heroico.» Se trataba de «la costumbre de ciertos nobles de representar en sus salones obras del teatro francés de la época» (pág. 235 n.). En este caso es el palacio de la marquesa de las Amarillas, cuyo hijo hizo un papel. Empieza: «Tente, tente, Orosmán, no el crudo acero / al seno de tu bien, fiero dirijas» (pág. 235).

⁴⁸ Suman más de 600 las piezas recogidas y prohibidas en las seis listas de los seis tomos del *Teatro nuevo español*. Al lado de *La vida es sueño* de Calderón y *La prudencia en la mujer* de Tirso, se encuentran obras de Zavala y Zamora, Comella, Moncín y muchísimos otros. Al final de la lista del tomo VI, la nota siguiente nos hace sospechar que los censores habían llegado al punto final: «Se suspende por ahora la continuación de la Lista de Piezas que deben recogerse, hasta tanto que se tenga un número suficiente de las nuevas originales o traducidas con que suplir la falta de las antiguas, que merezcan desecharse» (pág. 5).

A pesar de estas listas y de las iniciativas, la Junta iba rápidamente perdiendo autoridad. El resultado fue del todo contraproducente, ya que, bajo la presión de los cómicos, volvían a la escena, según Moratín, «las piezas más desatinadas y absurdas que pudieron hallarse», incluso comedias de santos, comedias de magia, comedias heroicas; en fin, «dramas monstruosos» ya «prohibidos por el Consejo, por el Juez de teatros, por el tribunal del Santo Oficio, y por la misma Dirección que los mandaba representar» (*Ibíd.*, pág. 212).

El éxito de los neoclásicos ilustrados, alcanzado después de los esfuerzos de más de medio siglo, parecía a punto de perderse, pero en realidad podían contar con una base más sólida de lo que parecía en esta coyuntura. Pronto vinieron a reforzar su posición tres estrenos de Moratín hijo: *El barón* en 1803, *La mojegata* en 1804 y *El sí de las niñas* en 1806.

Sucedieron los tres en el antiguo teatro de la Cruz, poco cambiado desde que en 1737 —año de la *Poética* de Luzán— se había reconstruido «bajo las trazas y dirección del corruptor Ribera» (Mesonero, 1831, pág. 275). El Príncipe se había incendiado el 11 de julio de 1802. En la conflagración desaparecieron los papeles de la Mesa Censoria y con esa pérdida dejó de existir la influencia de la Junta. Por otra parte, los tres estrenos vigorizaron el espíritu de reforma de los últimos setenta años. Aquel 24 de enero de 1806, «todo Madrid» acudió al antiguo coliseo de la Cruz. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, favorito de los reyes, y todos los cortesanos que pudieron hacer el viaje desde El Escorial formaron parte del público. Este era el auditorio que preveía Jovellanos, quien, por cierto, se encontraba prisionero en Mallorca. *El sí* quedó en cartel veintiséis días seguidos hasta el cierre de los teatros el miércoles de Ceniza.

El triunfo de *El sí* es el resultado feliz, no sólo del «nuevo arte» formal del XVIII, sino también de la corriente sentimental que empieza con versiones de la *comédie larmoyante* francesa y *El delincuente honrado* de Jovellanos. Dice Guillermo Díaz-Plaja (1963, pág. 32): «El 24 de enero de 1806, en el teatro de la Cruz, se produce un pequeño terremoto mental.» Sigue comentando el ambiente de lo afectivo que ha creado Moratín con «una pequeña explosión en el mundo recoleto y pacato de la España de entonces»:

Es una pequeña obra maestra, en la que las reglas rigurosas que encorsetan la estética neoclásica no aparecen como un armazón violento que fuerza y oprime la expresión, sino que es una natural espontaneidad la que crea estas *Unidades*, de dentro a fuera, sin producir esta sensación de cápsula cerrada con que muchas veces las reglas neoclásicas ahogan la pura expresión (*Ibíd.*, pág. 32).

En el penúltimo año del Antiguo Régimen se inauguró el nuevo teatro del Príncipe, construido bajo los planes y dirección del arquitecto Juan de Villanueva. Abrió las puertas de su bella fachada neoclásica a un público entre burgués y aristocrático, menos popular, que acudía a explorar los mundos de Melpómene y de Talía. El gran Isidoro Máiquez, quien, a instancia de los ilustrados, había viajado a París a perfeccionar su arte con Talma, inauguró la nueva escena el 25 de agosto de 1807 con la representación de la tragedia *Pelayo* de Manuel José Quintana.

Pronto, con la invasión napoleónica, la Guerra de la Independencia y las represiones fernandinas, iban a dispersarse las generaciones que habían comprado la nueva edición de Luzán o que habían estudiado en las *Instituciones poéticas* de Díez González. Las nuevas generaciones —las románticas— van a aprender su poética en un nuevo texto de José Mamerto Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, 2 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1826. La segunda edición, de 1839, sale en plena época romántica, y el autor incluye un suplemento de más de cien páginas dedicadas a las obras del respetado Leandro Fernández de Moratín, a quien los editores de la Biblioteca de Autores Españoles van a dedicar el segundo tomo, colocado inmediatamente después de Cervantes. Gómez Hermosilla es en 1839 secretario de la Inspección General de Instrucción Pública en el Gobierno de Isabel II. Los ejemplares de esta segunda edición llevan esta nota en el dorso de la portada: «Estando mandado por Real orden de 19 de Diciembre de 1825 que esta obra sea la que se estudie en las clases de Humanidades, y que la edición se hiciese en la Real Imprenta, sólo se reconocerán por ejemplares auténticos los que estén impresos en ella»⁴⁹. Olvidado el «Rengifo» desde los últimos años del XVIII, los dramaturgos románticos del XIX aprendían a escribir bien en libros de texto inspirados en la *Poética* de Ignacio de Luzán y en los escritos de sus padres. Al buscar sus temas en la Edad Media o en los Siglos de Oro, vierten añejo vino en odres nuevos. Al tratar temas de su época, pintan las costumbres de los españoles entre risas y lágrimas. En esto descansa la victoria de los neoclásicos ilustrados.

⁴⁹ Para cubrir el mercado de librería de América con el *Arte...* de Gómez Hermosilla, hubo al menos diez ediciones de París entre 1842 y 1929. Aún en 1947 había una edición publicada en Buenos Aires.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836*, Madrid, CSIC (1968a), *CBibl* 22.
- “La obra ilustrada de Don Cándido María Trigueros. Avance bibliográfico”, *RLit* 34, 67-68 (1968b), págs. 31-55.
- *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).
- “La polémica teatral de 1788”, *Diec* 9 (1986), págs. 7-23.
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- ALONSO CORTÉS, Narciso**, *Sumandos bibliográficos*, Valladolid, Santarén (1939).
- ÁLVAREZ BAENA, José Antonio**, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Benito Cano (1790), 4 vols.; reimpresión, Madrid, Atlas (1973).
- ANDIOC, René**, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph (1970); traducción española, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1976).
- ARISTÓTELES**, *Poética*, ed. Valentín GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos (1974).
- ARMONA Y MURGA, José Antonio de**, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, eds. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria, Diputación Foral de Álava (1988).
- BANCES CANDAMO, Francisco**, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. MOIR, Londres, Tamesis (1970).
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la**, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra (1860). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1969).
- BEAUMARCHAIS, Pierre Agustin Caron de**. Véase CRUZ.
- BECCARIA, Cesare Bonesana, marqués de**, *De los delitos y de las penas*, ed. Juan Antonio del VAL, Madrid, Alianza (1968).
- BOUSSAGOL, Gabriel**, “Montiano et son *Athaulpho*”, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, *BHi* 64 bis (1962), págs. 336-346.
- BOYER, Mildred Vinson**, *The Texas collection of “comedias sueltas”: A descriptive bibliography*, Boston, G. H. Hall (1978).
- BUCK, Donald C.**, “Administrative reform in Madrid’s theaters: The Montero report of 1720”, *Diec* 9 (1986), págs. 35-50.
- CABAÑAS, Pablo**, “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, *RBN* 5 (1944), págs. 63-102.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel**, “*Ataúlfo*, tragedia inédita del Duque de Rivas”, *Crot* 1 (1984), págs. 393-465.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro**, *¿Cuál es mayor perfección?*, en Juan Eugenio HARTZENBUSCH (ed.), *Obras* (BAE VII), Madrid, Atlas (1944), págs. 69-91.

- CAMBRONERO, Carlos**, “Un certamen dramático”, *RC* 100 (1895), págs. 240-247, 384-393, 472-481.
- “Un censor de comedias [Santos Díez González]: apuntes para la historia del teatro”, *RC* 101 (1896a), págs. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502.
- “Comella, su vida y sus obras”, *RC* 102 (1896b), págs. 567-582; 103 (1896b), págs. 41-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644; 104 (1896b), págs. 49-60, 206-211, 288-296, 398-405, 497-509.
- CANO, Alonso**, *Oración fúnebre en las exequias hechas por la Real Academia de la Historia al señor D. Agustín Montiano y Luyando, su director primero y perpetuo*, Madrid, Gabriel Ramírez (1765).
- Carta de Escenófilo Ortomeno...* Véase José ORTIZ Y SANZ.
- Carta de un cómico retirado a los Diaristas sobre los teatros*, Madrid, s.i. (1788), firmado X. E. D.
- CASCALES, Francisco**, *Tablas poéticas*, ed. Benito BRANCAFORTE, Madrid, Espasa Calpe (1975).
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel**, “El delincuente honrado, drama sentimental”, *AO* 14 (1964), págs. 103-133.
- *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1970), (CCF 22).
- “De la Academia de Buen Gusto a Nicolás Fernández Moratín”, *RLit* 84 (1980), págs. 5-18.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín**, *Memorias para la vida del Excmo. Señor Don Gaspar Melchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, Fuentenebro (1814).
- *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por el Excmo. Sr. Don Eugenio Llaguno y Amírola*, Madrid, Imprenta Real (1829).
- El cínico español. Cuaderno I. Contiene el arte de hacer comedias en dos cartas que escribe el Tío Lucas el Pelón, poeta alcornoqueño, desde su lugar a un sobrino suyo residente en otra parte*, Alcalá, Pedro López (1788).
- COE, Ada M.**, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press (1935).
- COOK, John A.**, *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press (1959).
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *María Ladvenant y Quirante*, Madrid, Rivadeneyra (1896).
- *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897a).
- *María del Rosario Fernández, la Tirana*, Madrid, Rivadeneyra (1897b).
- *Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, José Perales y Martínez (1899).
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez (1902).
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM (1904).
- (ed.), *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos* (NBAE XXIII, XXVI), Madrid, Bailly-Baillière (1915-1918), 2 vols.
- CRUZ, Ramón de la**, *Eugenia*, traducción de la comedia francesa de Pierre Augustin Caron de BEAUMARCHAIS, en *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, vol. V, Madrid, Imprenta Real (1787), págs. 235-402.

- CUETO, Leopoldo Augusto de**, *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE, LXI, LXIII, LXVIII), Madrid, Atlas (1952-1953), 3 vols.
- CUEVA, Juan de la**, *Tragedia de Virginia y Appio Claudio*, en Francisco A. de ICAZA (ed.), *Comedias y tragedias*, vol. II, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles (1917), 2 vols., págs. 77-129.
- DÉFOURNEAUX, Marcelin**, *Pablo de Olavide, ou l' "Afrancesado" (1725-1803)*, París, PUF (1959).
- DÉROZIER, Albert**, *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978).
- Diario de los Literatos de España*, ed. Jesús M. RUIZ VEINTEMILLA. Ed. facsímil, Barcelona, Puvill (1987), 7 vols.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, "Perfil del teatro romántico español", *EE* 8 (1963), págs. 29-56.
- DÍAZ-RENGIFO, Juan (Diego García Rengifo)**, *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos y un divino estímulo del Amor de Dios*, Barcelona, María Ángela Martí (1759).
- DIDEROT, Denis**, "Don Pablo Olavidès. Précis historique rédigé sur des mémoires fournis à M. Diderot par un espagnol, 1782", en J. ASSÉZAT (ed.), *Oeuvres complètes*, vol. VI, París, Garnier (1875), págs. 467-472.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos**, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la historia poética o mitología para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano (1793).
- DOWLING, John**, "A farce attributed to Corneille and Moratín", *RomN* 1 (1959), págs. 43-45.
- "Moratín's *La comedia nueva* and the reform of the Spanish theater", *HispCal* 53 (1970), págs. 397-402.
- *Leandro Fernández de Moratín*, Nueva York, Twayne (1971).
- "La génesis de *El viejo y la niña* de Moratín", *HR* 44 (1976a), págs. 113-125.
- "Moratín's circle of friends: intellectual ferment in Spain, 1780-1800", *SECC*, Madison, University of Wisconsin Press (1976b), págs. 165-183.
- "Autocrítica y defensa del *Mardoqueo* de Juan Clímaco Salazar", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 189-202.
- "La cómica y el fraile: La Caramba y Fray Diego José de Cádiz, o la crisis de dirección en el teatro del reinado de Carlos III", en José Luis VARELA, (ed.), *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, UCM (1989), págs. 93-112.
- "Un isleño ilustrado convertido en personaje de comedia: José Clavijo y Fajardo", *REHA* 25 (1990), págs. 23-45.
- DUPERRON DE CASTERA, Louis-Adrien**, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, Amsterdam, Wetsteins & Smith, y París, Vve Pissot (1738).
- ENCISO RECIO, Luis Miguel**, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad (1956).
- ERAUSO Y ZAVALETA, Tomás**, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, Juan de Zúñiga (1750).

- FABBRI, Maurizio**, “Conflicto ideológico e polemica anti-*Raquel*’ nella tragedia *Mardoqueo* di Juan Clímaco de Salazar”, en *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*, Pisa, Goliardica (1974), págs. 9-45.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente**, *Raquel*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1970).
- GARCÍA SERVET, Jerónimo**, *El humanista Cascales y la Inquisición murciana*, Madrid, José Porrúa Turanzas (1978).
- GIES, David T.**, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne (1979).
- GILLET, Joseph E.**, “Lucrecia-necia”, *HR* 15 (1947), págs. 120-136.
- GODZICH, Wlad, y SPADACCINI, Nicholas**, *The Institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute (1987).
- GOLDMAN, Peter B.**, “Plays and their audiences in the Eighteenth Century: notes on the fortunes of a *comedia* by Cañizares”, *MLS* 14 (1984), págs. 53-68.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y verso*; 2.^a ed., Madrid, Imprenta Nacional (1839), 2 vols.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar**, *Jovellanos, el español perdido*, Madrid, Sala (1975), 2 vols.
- HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Rivadeneyra (1894).
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mario**, “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, *RLit* 84 (1980), págs. 185-220.
- “Herencia barroca y novedad rococó en *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín”, en *Actas del IV CIH*, vol. I, Salamanca, Universidad (1982), págs. 757-771.
- HERRERO SALGADO, Félix**, *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849*, Madrid, CSIC (1963).
- HUERTA, Francisco Javier de la**, “Disertación sobre cuál de los reyes godos fue y debe contarse primero de los de su nación en España”, *MRAH* 1 (1796), págs. 225-242.
- Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reinos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV*, Madrid, Sancha (1790).
- IRIARTE, Juan de**, “Varios caballeros amantes del ingenio y del mérito”, en *Obras sueltas*, Madrid (1774), 2 vols.
- IRIARTE, Tomás de** (trad.), *El arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta (1777).
- *Donde las dan las toman. Diálogo joco-serio*, en *Colección de obras en verso y prosa*, vol. V, Madrid, Imprenta Real (1805), 8 vols., págs. 1-286.
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, en Ángel del Río (ed.), *Obras escogidas*, Madrid, Espasa Calpe (1965), 2 vols., I, págs. 79-148, II, págs. 7-49.
- *El delincuente honrado. Comedia en prosa*, en José Miguel CASO GONZÁLEZ (ed.), *Obras completas*, vol. I, *Obras literarias*, Oviedo, Universidad (1984a), págs. 467-565.
- *La muerte de Munuza (Pelayo). Tragedia en cinco actos*, en *Obras completas*, vol. I (1984b), págs. 351-466.

- KANY, C. E., "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *RBAM* 6 (1929), págs. 245-284.
- [LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelles de], *La razón contra la moda*. Traducida del francés [por Ignacio de LUZÁN], Madrid, José de Orga (1751).
- LAFARGA, Francisco, "Sobre la fuente desconocida de *Zara*, sainete de Ramón de la Cruz", *AFUB* 3 (1977), págs. 361-371.
- *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad (1982).
- *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Manuscritos, Barcelona, Universidad (1983).
- *Las traducciones españolas del teatro francés*. Impresos, Barcelona, Universidad (1988).
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispánicos de la Universidad de Sevilla (1945).
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, *Numancia destruida*, ed. Russell P. SEBOLD, Salamanca, Anaya (1971).
- *Habides*, ed. Edward V. COUGHLIN, Barcelona, Hispam (1974).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC (1973), 3 vols.
- LUZÁN, Ignacio de, *Memorias literarias de París. Actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Gabriel Ramírez (1751a).
- (trad.) *La razón contra la moda*, Madrid, José de Orga (1751b).
- "Disertación en que se demuestra que Ataúlfo fue el primer rey godo de España y se satisface a las objeciones de la opinión contraria", *MRAH* 1 (1796), págs. 243-264.
- *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta (1973).
- MARISCAL DE GANTE, Jaime, *Los autos sacramentales, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Renacimiento (1911).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI (1972).
- McCLELLAND, Ivy L., *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool. University Press, 1975; 1.^a ed., 1937.
- *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Toronto, University Press (1970), 2 vols.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, ed. John M. HILL, *RHi* 75 (1929), págs. 1-230.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *La Estrella de Sevilla*, en Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN (ed.), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. IV, Madrid, Victoriano Suárez (1923), págs. 214-272.
- *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Aldus (1940), 6 vols.
- MÉRIMÉE, Paul, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1983).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, M. de Burgos (1831).

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*; nueva edición, Madrid, Antonio Yenes (1844).

[**MONCÍN, Luis**], *Recurso de fuerza al tribunal trigueriano contra las cartas del Diario, en defensa de los actores cómicos, escrito por el más ínfimo de los ignorantes*, Madrid, Quiroga (1788).

MONTIANO Y LUYANDO, Agustín, *Discurso sobre las tragedias españolas. Virginia. Tragedia*, Madrid, Imprenta del Mercurio por José de Orga (1750).

— *Discurso II sobre las tragedias españolas. Ataúlfo. Tragedia*, Madrid, Imprenta del Mercurio por José de Orga (1753).

MORATÍN, Leandro F. de, “Vida del autor”, en Nicolás Fernández de MORATIN, *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca (1821), págs. I-LIV.

— *Obras dramáticas y líricas*, París, Augusto Bobée (1825), 3 vols.

— *Obras póstumas*, ed. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.

— “Discurso preliminar [a sus comedias]”, en *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 307-323.

— *Diario, Mayo 1780-Marzo 1808*, eds. René y Mireille ANDIOC, Madrid, Castalia (1967).

— *La comedia nueva*, ed. John DOWLING, Madrid, Castalia (1970).

— *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).

MORATÍN, Nicolás y Leandro F. de, *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944).

MORATÍN, Nicolás F. de, *La Petimetra. Comedia nueva escrita con todo el rigor del arte*, Madrid, Muñoz (1762); ed. Jesús CAÑAS MURILLO, Cáceres, Universidad de Extremadura (1989).

— *Desengaño [I], II y III al teatro español*, Madrid, s.i. (1762-1763), 3 vols.

— *Lucrecia. Tragedia*, Madrid, Martínez Abad (1763).

— *El Poeta. Libro primero* (y único), Madrid, Escribano (1764).

— *Hormesinda, tragedia*, Madrid, Aznar (1770).

— *Guzmán el Bueno*, Madrid, Sancha (1777).

MORLEY, S. Griswold, “The curious phenomenon of Spanish verse drama”, *BHi* 50 (1948), págs. 445-462.

NASARRE, Blas Antonio de (ed.), *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Marín (1749), 2 vols.

NERLICH, Michael, “On genius, innovation and public: The *Discurso crítico* of Tomás Erauso y Zavaleta (1750)”, en Nicholas SPADACCINI y Wlad GODZICH (eds.), *The Institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute (1987), págs. 201-227.

NÚÑEZ, Estuardo, *El nuevo Olavide. Una semblanza a través de sus textos ignorados*, Lima, Villanueva (1970).

OLAVIDE Y JÁUREGUI, Pablo de, *El celoso burlado*, en Estuardo NÚÑEZ, (ed.), *Obras selectas*, Lima, Centenario (1987a), págs. 233-254.

— *El desertor (Teatro)*, eds. Trinidad BARRERA y Piedad BOLAÑOS, Sevilla, Ayuntamiento (1987b).

[**ORTIZ Y SANZ, José**], *Carta de Escenófilo Ortomeno, al caballero de las cinco letras E. A. D. L. M. acerca del drama nuevo intitulado “Dios protege la inocencia”, y Elvira, reina de Navarra*, Madrid, Imprenta Real (1788).

- PARKER, Alexander**, *The allegorical drama of Calderón*, Oxford, Dolphin (1968).
- PATAKY KOSOVE, Joan Lynne**, *The "Comedia Lacrimosa" and Spanish Romantic Drama: 1773-1865*, Londres, Tamesis (1977).
- PELÁEZ, Juan**, *Reparos sobre la tragedia intitulada "Hormesinda" y contra su prólogo*, Madrid, Joaquín Ibarra (1770).
- PÉREZ, Antonio**, *Respuesta íntegra hecha con la mayor formalidad por un vecino de Con-suegra, en que intenta satisfacer sinceramente a un amigo paisano suyo, residente en la Corte, que le pide su parecer sobre las cartas del Diario*, Madrid, González (1788).
- POLT, John H. R.**, "Jovellanos, *El delincuente honrado*", *RRQ* 50 (1959), págs. 170-190.
— *Gaspar Melchor de Jovellanos*, Nueva York, Twayne (1971).
- QUALIA, Charles B.**, "Corneille in Spain in the Eighteenth Century", *RRQ* 24 (1933), págs. 21-29.
— "Voltaire's tragic art in Spain in the Eighteenth Century", *HispCal* 22 (1939a), págs. 273-284.
— "Racine's tragic art in Spain in the Eighteenth Century", *PMLA* 54 (1939b), págs. 1059-1076.
— "The campaign to substitute French neo-classical tragedy for the *Comedia*, 1737-1800", *PMLA* 54 (1939c), págs. 184-211.
— "The vogue of decadent french tragedies in Spain, 1762-1800", *PMLA* 58 (1943), págs. 149-162.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**, *Diccionario de la lengua castellana...*, Madrid, Francisco del Hierro (1726-1939), 6 vols. Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1963), 3 vols.
- REGALADO KERSON, Pilar**, "La Huerteida de Leandro Fernández de Moratín: Un reflejo de la polémica del teatro de su tiempo", en *Actas del VIII CHI*, vol. II, Madrid, Istmo (1986), págs. 487-498.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.**, *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación (1987).
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de**, *Lucrecia y Tarquino*, ed. Raymond R. MACCURDY, Albuquerque, University of New Mexico Press (1963).
- ROSSI, Giuseppe Carlo**, *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos (1967).
- RUDAT, Eva M. Kahiluoto**, "María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico", *Diec* 9 (1986), págs. 238-248.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús M.**, "En torno a Jorge Pitillas y a Don Hugo Herrera de Jaspados", *RLit* 79-80 (1978), págs. 71-101.
— (ed.), *Diario de los Literatos de España (1737-1743)*. Ed. facsímil, Barcelona, Puvill (1987), 7 vols.
- SEBOLD, Russell P.**, "El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español", *HR* 41 (1973), págs. 669-692.
— Introducción a Tomás de IRIARTE, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, Castalia (1978).
— *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos (1989).
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real (1785-1789), 6 vols. Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1969).

- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Madrid, Imprenta Real (1788), 2 vols.; Madrid, Atlas (1973).
- SHAW, Donald L.**, “Ataúlfo: Rivas’ first drama”, *HR* 56 (1988), págs. 231-242.
- SIMÓN DÍAZ, José**, *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839*, Madrid, CSIC (1961).
— *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC (1959), 2 vols.; 2.ª ed., Madrid, CSIC (1992).
- SUBIRÁ, José**, “*Petimetría y majismo en la literatura*”, *RLit* 4 (1953), págs. 267-285.
Teatro nuevo español, Madrid, Benito García (1800-1801), 6 vols.
- TICKNOR, George**, *History of Spanish Literature*, Nueva York, Harper (1849), 3 vols.
- TRIGUEROS, Cándido María**, *Sancho Ortiz de las Roelas, tragedia arreglada por...*, Madrid, Sancha (1800).
— *Teatro español burlesco, o Quijote de los teatros, por el maestro Crispín Caramillo. Cum notis variorum*, Madrid, Villalpando (1802).
- UHAGÓN Y GUARDAMINO, Francisco Rafael de, marqués de Laurencín**, *Don Agustín de Montiano y Luyando, primer director de la Real Academia de la Historia: noticias y documentos*, Madrid, Tipografía de la RABM (1926).
- URQUIJO, Mariano Luis de**, *La muerte de César. Tragedia francesa de Mr. de Voltaire, traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, Madrid, Blas Román (1791).
- URZAINQUI, Inmaculada**, “Notas para una poética del interés dramático en el siglo xviii”, *AO* 37-38 (1987-1988 [1990]), págs. 573-603.
- VEGA CARPIO, Lope de**, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de JOSÉ PRADES, Madrid, CSIC (1971).
- YELÁZQUEZ, Luis José**, *Orígenes de la poesía castellana* (1754); 2.ª ed., Málaga, Francisco Martínez de Aguilar (1797).
- WHITAKER, Daniel S.**, “Darkness in the age of light: Amnón of María Rosa Gálvez”, *HR* 58 (1990), págs. 439-453.

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0405645 3

